Das deutsche Lustspiel

in Vergangenheit und Gegenwart.

Kritische Beiträge

zur Literaturgeschichte unseres Volkes

von

Dr. Emil Kneschke.

Leipzig,
Verlag von Veit & Comp.
1861.

„Das Lustspiel darf sich nie von dem Zwecke entfernen, die heitere Seite des Lebens darzustellen. Die Personen, die in ihm auftreten, müssen fröhlich erscheinen und verschwinden; selbst die finsteren Bilder des Lebens müssen so gestellt werden, daß sie einen heiteren Eindruck machen und zurücklassen, und kein Ausdruck des Schmerzes und der Wehmuth darf diesen Eindruck stören. Der Lustspieldichter muß alle trüben Farben aus seiner Darstellung verbannen, die höchstens nur wie Schatten in einem Gemälde eingelegt werden dürfen. Jede Rührung, die eine Thräne erpreßt, muß dem Lustspiele fremd bleiben.“

Frh. v. Steigentesch.

Herrn Dr. Gustav Kühne

in Dresden

mit den Gefühlen des Dankes und der Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Unsere Zeit.

Erstes Kapitel.

Volksthümliche Entstehung des deutschen Lustspiels. — Das Beispiel des Terenz. — Hans Sachs und Jakob Ayrer.

Das Lustspiel ist die jüngste aller der Gattungen, in die die deutsche Poesie sich scheidet. Es entstand noch später, als das Drama, dessen Existenz doch auch erst bemerkbar wird, als Lyrik und Epos schon die glänzende Zeit der Blüthe des Minnesanges hinter sich hatten, und man darf sagen, daß vor dem 15. Jahrhundert von dem, was in specielleren Sinne Komödie zu nennen ist, in unserer Literatur gar nicht die Rede sein kann Einen Vortheil hatte die deutsche Dramatik von Anfang an für sich, ohne daß sie ihn sich in den späteren Entwicklungsperioden so recht zu Nutze gemacht hätte: sie erwuchs ebenso wie das deutsche Lied, die Lyrik, im Volke selber. Das ernste Drama nahm seine Stoffe aus den Legenden der heiligen Schrift, die der großen Menge durch die Reformation zugänglich gemacht worden war, die Komödie dagegen bildete sich aus den Scherzen des Mummenschanzes, einer alten volksthümlichen deutschen Sitte, die gerade im 15. Jahrhundert ihre verhältnißmäßig

größte Verbreitung gewann. Jenes, das Drama, entstand während der Passionszeit, diese, die Komödie, während des Faschings und so sind es denn Fastnachtsspiele, in denen wir die Anfänge und ersten Spuren des deutschen Lustspiels gewahr werden. Gottsched und nach ihm Flögel in seiner Geschichte der komischen Literatur erklären die Entstehung der sogenannten Fastnachtsspiele so: Um die Zeit der Fastnacht zogen zuweilen verkleidete Personen aus einem Haus in's andere, um durch diese Mummerei ihren Freunden und Bekannten einen Spaß zu machen. Eine lustige Gesellschaft der Art kam auf den Einfall, in dieser Verkleidung irgend etwas vorzustellen und eine der Mummerei gemäße Unterredung zu halten. Der Versuch gelang; man liebte und bewirthete die Vermummten, man wiederholte den Versuch, bildete endlich ganze Gesellschaften, dehnte die Fabel und Gespräche weiter aus und stellte zuletzt menschliche Handlungen in Nachahmungen dar, welche einen satirischen, nicht selten aber auch zweideutigen Charakter trugen. Natürlich war in derlei Spielen Anfangs von künstlichem Wesen, von künstlerischer Form ebenso wenig die Rede, wie von poetischem Gehalt. Es waren improvisirte Späße und Zoten, wie die Aufführung selber eine improvisirte war. Eine gewisse schärfere und kenntlicher charakterisirte komische Figur mag jedoch bald ständig geworden sein: der Hanswurst oder, wie er damals hieß, der närrische Knecht. Seine Heimath scheint diese Gestalt in Italien zu haben; aber der Harlecchino ging bald über die Grenzen seines Landes hinaus und siedelte sich, ein

gerngesehener Gast, der bald die Sitten der neuen Heimath annahm und dort Bürgerrecht erhielt, in allen anderen europäischen Ländern an. Charakteristisch war dabei, daß er unter jedem Volke den Namen von einem dort beliebten Gerichte hernahm. In Italien selber hieß er außer Harlecchino auch noch Maccaroni, in Holland Pickelhäring, in Frankreich Jean Potage, in England Jack-Pudding und in Deutschland Hanswurst. Wann dieser „närrische Knecht" hierher eingewandert sein mag, ist nicht genau zu entscheiden; Luther erwähnt ihn bereits in seiner Schrift: „Wider Hanswurst" und spricht von ihm schon, wie von einer allbekannten Sache. Die Fastnachtsspiele erhielten sich, wie besonders in Augsburg und Memmingen, ungeachtet ihres oft unsittlichen und anstößigen Charakters, bis ins 17. Jahrhundert und wurden von 5, 7, auch mehr Personen, fast ohne alle scenische Vorrichtung in Gasthöfen, Rathhaussälen, Privathäusern oder im Freien durch jüngere Bürger und Zunftgenossen dargestellt. Augsburg und Nürnberg waren die Hauptsitze, wie ja auch die Faschingsfreuden, die Kirchweihspäße, die Festtänze, der Mummenschanz besonders ein Vergnügen der ehrsamen und wohlhabenden deutschen Reichsstädter waren. Die ältesten Schauspieler, und noch die zu Hans Sachsens Zeiten, bestanden zu Nürnberg in Tünchern, Bürstenbindern, Scheibenziehern, Dachdeckern, die von 1540 an mehrentheils zur Zunft der Meistersänger gehörten. In Nürnberg hatte man auch 1550 zu diesen Vorstellungen bereits ein Theater gebaut, das, fast wie bei den Alten, einen Chor hatte und

unbedeckt war, so daß man bei eintretendem Regen innehielt, bis der Himmel sich wieder aufklärte. Man wird an die leidige Sitte unserer modernen Sommerbühnen erinnert. Die Gesellschaft der Neuberin spielte zum letzten Mal auf diesem Theater. Anfangs gab man die Stücke aus dem Stegreif und die extemporirenden Dichter, die zugleich die Komödianten waren, hießen Schausprecher; auch hat das aufgeschriebene Drama in Deutschland viel Mühe gehabt, das Stegreifdrama zu überwältigen. Die Fastnachtsspieler bildeten, nach Art der Handwerker, ganze Zünfte und Gilden, hatten ihre Herbergen, ihre Altgesellen und sogar ihren Gruß. Die beiden ersten Namen, die wir in unserer Geschichte des Lustspiels zu verzeichnen haben, sind der des Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer (Schwätzer), sowie der des Hans Folz. Beide sind die Ahnherrn der deutschen Komödie, und Nürnberg die Wiege derselben. Der Erste von ihnen scheint als Wappendichter und Herold bei den Turnieren im Lande herumgezogen zu sein. Als solcher legte er den Rittern und Fürsten die Bedeutung ihrer Wappen in gereimten Versen aus und half wohl auch bei der Fertigung neuer. Dies Amt ließ ihm tiefe Blicke in das zügellose Leben des Adels und der Geistlichkeit thun und machte ihn andererseits mit den Eigenthümlichkeiten der Volkssitte bekannt. Beides zeigte er in seinen dramatischen Gedichten. Am bekanntesten ist er als Verfasser von Fastnachtsspielen, deren er vom Jahre 1450 an sechs lieferte, die bis auf uns gekommen sind. Formell sind dieselben noch nicht Schaustücke, ja oft kaum Dialog zu nennen; überall

aber verrathen sie ihre Entstehung, nicht aus dem Buche, wie die Mysterien, sondern aus den unmittelbarsten Anlässen des Lebens selbst. Nichts ist daher üblicher darin, als die Proceßform, die, wie Gervinus richtig bemerkt hat, an sich schon dramatisch ist. Rosenplüts Fastnachtsspiele sind dialogisirte Schwänke, ohne Handlung und Intrigue, aber voll zotiger Witze, meist ein proceßartiges Hin- und Widerreden über die Geheimnisse der Ehe und über Buhlschaften, doch immer merkwürdig, sowohl ihrer sprachlichen Eigenschaften wegen, wie besonders als Gradmesser des damaligen Geschmacks. Man kann sie auch dramatisirte Epigramme nennen, wo die satirische Pointe in einer Schlußrede zusammengefaßt wird. Das sinnreichste und keuscheste ist das Spiel: „von den sieben Meistern," worin auch einige Gelehrsamkeit sich breit macht. Ueberhaupt ist dem Schnepperer ironische Kraft und Humor nicht abzuleugnen, er geißelte die verderbten Sitten seiner Zeit, aber die Geißel war zu grob. Ein wenig später, ebenfalls noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, blühte Hans Folz oder Foltz, auch Folcz und Volz geschrieben. Derselbe war aus Worms gebürtig und Barbier sowie Meistersänger in Nürnberg. In einem seiner Fastnachtsspiele dramatisirte er die burleske Erzählung von Salomo und Markolf. Die Titel der übrigen, von ihm verfaßten Schauspiele klingen spaßhaft genug. „Ein deutsch wahrhaftig poetisch ystori, von wannen das heylig römisch reiche seinen ursprung erstlich hab", „die pehemisch irrung", „von einem puler",

„ein hübsch Faßnacht spiel von einer gar pevrischen pawrn heyrat", u. s. w. Auch Folz suchte die dramatische Poesie nach dem Geschmacke seines Zeitalters in Aufnahme zu bringen und seine Bemühungen waren nicht ohne Erfolg. Man muß ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne mehr von ihm zu erwarten, als was ein Mann von beschränkter Bildung, unbekannt mit den dramatischen Kunstregeln, füglich leisten konnte. Dramatische Verwicklung fehlt in seinen Stücken natürlich auch noch ganz und gar, und man hat darin nur eine willkürliche Reihe von Unterredungen, die sich gewöhnlich um einen Rechtsstreit oder eine allgemeine Wahrheit drehen.

Auf diesen Wegen hätte es wohl sehr lange gedauert, bis man zu einem eigentlichen Begriffe von dramatischer Kunst und Form gelangt wäre. Zu einem strengern Styl aber gaben die Uebersetzungen des Terenz Veranlassung, davon sich seit 1486 mehrere finden. Hans Nydhart übertrug zuerst ein Lustspiel des römischen Dichters, den Eunuchus, das im genannten Jahre zu Ulm gedruckt wurde. Schon 1499 kam der ganze Terenz zu Straßburg deutsch heraus, doch hat sich der Uebersetzer nicht genannt, und nun dauerte es nicht lange, daß man auch eine Reihe Stücke von Plautus, ja selbst den Plutus des Aristophanes in deutscher Sprache las, freilich so, daß man sie, um mit Gervinus zu reden, in diesen Kopieen nicht wiedererkennt. Doch gleichviel, die Hauptsache war, daß man den Klassikern die Forderung einer zusammenhängenden, in sich abgeschlossenen

Handlung und einer regelmäßigen Eintheilung und Folge der Scenen entnahm. Ebenso großen Einfluß übten dann des berühmten Johann Reuchlins Scenica progymnasmata, welche derselbe 1497 im Hause des Bischofs von Worms, Johann Camerarius Dalberg, von jungen Studenten aufführen ließ. Die Form ist classisch und wie in einem regelrechten Drama der Alten, die Sprache lateinisch, aber die Stoffe deutsch. Solche lateinische Komödien von neuem Datum und deutschem Ursprung kreuzten sich noch oft mit den entgegengesetzten Versuchen, die alten Komödien ins deutsche zu übersetzen. Conrad Celtes z. B., der erste deutsche poeta laureatus, Herausgeber der lateinischen Moralitäten der Nonne Roswitha, mit denen die Geschichte unseres ernstern Dramas beginnt, ließ 1501 zu Linz eine derartige Komödie aufführen, welche aber ein Verständniß der dramatischen Kunst nicht verräth. Viel Besseres leistete später Nicodemus Frischlin, geboren im Württembergischen 1544, ausgezeichneter Philolog, gründlicher Kenner der Antike, ein feiner geschmackvoller Denker und, wie Hutten, ein freisinniger Kopf, der seiner Zeit vorauseilte. Ueber die Auslieferung des Erbtheils seiner Gattin gerieth er mit der württembergischen Regierung in hitzigen Streit, wurde auf die Festung Hohenurach gebracht und verunglückte bei einem Rettungsversuche, indem das aus seiner Wäsche gedrehte Seil riß und er sich am Felsen zerschmetterte (1560.) Unter seinen lateinischen Komödien verschaffte ihm Rebecca, die er 1575 dem Kaiser Maximilian II. in Regensburg vorlas, den poetischen Lorbeerkranz.

Die Titel seiner andern Stücke lauteten: Hildegardis magna, deutsch: „von Frau Wendelgart, ein new Komedia oder Spil, Keyser Heinrich des ersten auß Sachsen tochter und jrem Gemahl Graff Ulrich von Binckern, waß sich von 915 vnd 919 mit ihnen zugetragen"; ferner Susanna, deutsch durch Jacob Frischlin (Bruder des Nicodemus), und Julius redivivus, durch J. Ayrer. Nach Inhalt und Tendenz stehen die Komödien dieses gelehrten Dichters neben dem, was Ulrich von Hutten, Fischart, Waldis u. A. im Sinne protestantischer Polemik thaten, und so verfaßte auch Thomas Naogeorgus, eigentlich Kirchmeier, Kirchbauer oder Neubauer, geb. 1511 zu Straubingen in Baiern, gestorben 1563 als Pfarrer zu Wiesbach in der Pfalz, solche zeitgemäße Stücke in religiös-polemischer Richtung. Sein Hauptwerk in dieser Beziehung ist die Tragoedia nova Pammachius, von J. Tyrolff unter dem Titel: „ein christlich und ganz lustig Spiel, darin des antichristlichen Bapstthums theufelische Lehr und Wesen wundermeisterlich dargegeben wird", übersetzt. Seitenstücke dazu sind Jncendia S. Pyrgopolinices, deutsch der „Mordtbrandt", Mercator, Regina Esther et Haman u. a."

„Schade, meint Gervinus wohl mit vollem Recht, daß gerade diese Männer nicht, wie Hutten, deutsch zu schreiben wagten, die so ganz in den Ideen der Zeit lebten und für das Volkswohl zu wirken dachten. Sie scheuten die Niedrigkeit und Gesunkenheit der Volkssprache, die sie am ersten mit ihren innerlich geadelten Gegenständen und Gesinnungen hätten heben können. Die vielen Dolmetscher, die ihre lateinischen Stücke ins Deutsche

übersetzten, verstanden bei Weiten nicht, wie Hutten in den Uebersetzungen seiner eigenen Schriften, die Seele und den Geist nur einigermaßen lebendig zu erhalten, der die Originale dictirte." Von Originalcomödien waren noch 1515 und 1519 zwei Stücke von Pamphilus Gengenbach erschienen, welche beide, wie der Titel angiebt, „von etlichen ersamen und geschickten Bürgeren einer löblichen Stadt Basel auf der Herren Fastnacht" dargestellt worden sind. In dem einen: die prophetien Sanct: Methodii und Nollhardi", traten Kaiser, Könige, Fürsten, Päpste, ganze Freistaaten u. s. w. auf, und Flögel sagt davon, daß, wenn jemals ein Schauspiel deutsch, schweizerisch und national war, dieses Stück es war; auch verrathe es ein Zeitalter, welches durch Reichthum und Ueppigkeit Künste, uud mit den Künsten einen gewissen feinen Geist hervorgebracht habe. Das zweite Stück trägt den Titel: „dieß ist die Gouchmet. Wider den Ehebruch und die sund der Unkeuschheit," ist aber eine nur schwache Nachahmung und theilweise Umarbeitung der Gauchmat des Thomas Murner. Gleichzeitig mit Frischlin und Naogeorg wandten, das Bedürfniß der Zeit erkennend, nur etwa Paul Rebhuhn, Schulmeister in Planen und gestorben 1540 als Pfarrer und Superintendent in Oelsnitz, sowie Joachim Gräff, aus Zwickau, um 1545 Schullehrer in Dessau, die deutsche Sprache in ihren meistens der Bibel entnommenen religiösen Dramen an; doch haben wir von diesen selber hier nicht näher zu sprechen, sondern wir erwähnen ihre Verfasser nur hinsichtlich des indirecten Einflusses, den sie durch ihre wie=

der in der Muttersprache geschriebenen geistlichen Schauspiele auf die spätere Entwicklung des deutschen Fastnachtsspiels ausübten.

Einen sehr gewichtigen Schritt näher zur Vollendung that dasselbe durch Hans Sachs, den Gervinus sehr treffend als „den Mittelpunkt zwischen alter und neuer Kunst" bezeichnet hat. Geboren zu Nürnberg 1494, durch Geburt und Erziehung dem Bürgerstande angehörig, dem er in Lebensart und Dichtung auch stets treu anhing, brachte er fünf Jahre auf der Wanderschaft am Rhein und in Süddeutschland zu und ließ sich dann in seiner Heimath häuslich nieder, wo er als ehrsamer Bürger sein Dasein zwischen der fleißigen Ausübung seines Handwerkes und poetischer Beschäftigung in den Mußestunden theilte. In seinen 21. Jahre trat er in München zuerst als Meistersänger mit einem geistlichen Liede auf, und im 23. Jahre schrieb er das erste Drama, ein Fastnachtsspiel: „das Hofgesind Veneris". Die Anzahl seiner gesammten Gedichte (er starb, 82 Jahr alt, 1576) giebt er selbst auf 6048 an, worunter sich, meist aus der Zeit von 1514—63 stammend, 64 Fastnachtsspiele, 52 weltliche Komödien, 272 weltliche Historien, 28 weltliche Tragödien, 52 geistliche Tragödien und Komödien u. s. w. befinden. Niemand hat wohl die große literarhistorische Bedeutung des schlichten Schusters Hans Sachs treffender gewürdigt und bestimmt, als Gervinus, wenn er ihn den Mann nennt, „der wohl selbst in der Schauspielgeschichte von ganz Europa als der Erste genannt werden muß, der auf den epochemachenden Gedanken verfiel, die ganze poetische Welt aus der epischen Form in die dramatische überzusetzen und den

gesammten Stoff des Lebens, der Geschichte und Dichtung dem Drama zu vindiciren, der in Folge dieses Gedankens Schauspiele zuerst in Masse bearbeitete und dadurch dieser Gattung bei uns einen Nachdruck gab, der sie zum ersten Mal in den Vordergrund der Dichtungsgeschichte drängt und ihr eine selbstständige Stelle schon dadurch anweist, daß sie nun ihren Zweck in sich selbst erhält und auf geistliche oder moralische Wirkung nicht mehr ausdrücklich oder ausschließlich absieht." Darin liegt seine Bedeutung als dramatischer Dichter überhaupt, wie als Tragödiendichter insbesondre. Was seine Fastnachtsspiele und Komödien anlangt, so ist darin jene ursprüngliche und unverwüstliche, gesunde und frische komische Kraft nicht zu verkennen, die schon damals zu einer wahrhaft deutschen Komödie hätte führen müssen, wenn ihm so geniale Männer, wie er selbst Einer war, gefolgt wären. Hans Sachs war eine ächt deutsche Natur, nur, wie Hermann Marggraff richtig dazu bemerkt hat, „etwas reichsstädtisch gefärbt und nürnbergisch provinzialisirt." Fast in jedem seiner Stücke „griff er so recht hinein ins volle Menschenleben" und niemals war er gelehrt, oder in den Vorurtheilen irgend eines bevorzugten Standes befangen, sondern immer schlicht, einfach und volksthümlich. In seinen Fastnachtsspielen wurden die Sittenlosigkeit der Mönche, die Unbeständigkeit der jüngeren, die zänkische Laune der älteren Frauen, die Eifersucht der Männer und andere Thorheiten und Schwächen verlacht oder mit derbem Spott gegeißelt. Manche, wie „der Teuffel mit dem Kaufmann und den alten Weibern,"

sind an Erfindung gar nicht arm, einige, wie „der Ketzermeister mit den vil Kesselsuppen“ zeugen sogar von einem, an Shakespeare erinnernden, den früheren deutschen Dramatikern ganz fremden Wortwitz. Ausgezeichnet sind sie so ziemlich alle durch den lebendigen Dialog und die Vielseitigkeit der Lebensbeziehungen, die Fülle der Zustände, die uns hier vorgeführt werden. Wenn auch oft etwas trocken, so doch meist wahrhaft komisch sind die weltlichen Komödien des Hans Sachs; eine der anziehendsten ist die „Komödie, darin die Göttin Pallas die Tugend und die Göttin Venus die Wollust empfiehlt“, wo Mythologie und christliche Moral auf sehr heitere Weise vermischt sind. Charakteristisch ist der „alt reich Burger, der seinen Söhnen sein Gut übergab“, die Undankbarkeit der Kinder züchtigend, die Eltern vor Verwöhnung derselben warnend. Von den geistlichen Komödien sind einige, wie „die Empfängniß und Geburt Johannis und Christi“ in Anlage und Haltung zwar verfehlt, andere aber sehr ergötzlich.“ Unter den letzteren ist besonders zu nennen: „die ungleichen Kinder Evas, wie sie Gott der Herr anred't“; hier tritt, wie Tieck sagt, Gott Vater in der Art eines strengen, doch herablassenden Superintendenten auf. Wiewohl bei Hans Sachs von dramatischem Plan wenig die Rede sein kann und in dieser Hinsicht höchstens mit A. W. Schlegel zu sagen ist, „die Umrisse der noch unmündigen dramatischen Kunst seien bei ihm zwar schwach angegeben, doch nicht verzeichnet“, wie wohl ferner ungeachtet

aller Vielseitigkeit sein Bildungskreis dennoch in sofern sehr beschränkt ist, als er in der an und für sich trefflichen Charakterzeichnung fast nie über die ihm bekannten reichsstädtischen Persönlichkeiten sich erhebt, so hat er doch nächst der Lebensfülle und der würdigen Tendenz, die in seinen Dramen sich unverkennbar ausspricht, vor allem das Verdienst, ältere geschichtliche und romantische Stoffe theils in ernstem, theils in heiterm Sinne aufgenommen zu haben, und damit, wie Gervinus bemerkt, „die Grenze der Nationalität gebrochen und angedeutet, was hinfort für die deutsche Dichtung das Charakteristische werden solle". Wurde freilich auch auf dieser Grundlage nicht genug fortgebaut, so ist doch der Einfluß des Hans Sachs auf seine Zeitgenossen ein sehr bedeutender und nachhgltiger gewesen. Sein Ton und seine Behandlung war dem Volke gerecht, nnd der Stoff seiner weltlichen Stücke so, daß sie, wie es wirklich geschah, leicht zur Darstellung zuzubereiten waren; sie waren daher für Popularisirung der in letzter Zeit sehr die Fesseln des Gelehrtenthums und der Schule an sich tragenden dramatischen Poesie von höchster Bedeutung. Die Schaulust ward nun allgemein, und besonders im Südwesten von Deutschland hört man in Tübingen, Heidelberg, Straßburg, Nürnberg schon von fast regelmäßigen Aufführungen. In Braunschweig hatte Herzog Heinrich Julius um den Anfang des 17. Jahrhunderts schon fürstlich bestallte Schauspieler an seinem Hofe, und er selbst dichtete eine Reihe Lustspiele, die nicht unter das Schlechteste gehören, was wir aus diesen Zeiten besitzen. Sie sind an dem Beisatz

Hibaldeha (Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneb. Dux edidit hunc actum) kenntlich; das Beste ist die Komödie von Vincentius Ladislaus Satrapa von Mantua, 1601 in Reime gebracht von Herlicius. So war nun Alles dazu angethan, eine Nationalbühne zu begründen, wenn nur der Culturstand überhaupt etwas höher gewesen wäre, wenn nur für das deutsche Leben ein Mittelpunkt existirt hätte, wie ihn Spanien und England besaß, oder wenn nur Ein ausgezeichnetes Talent gerade hierhin sich gerichtet hätte. So aber blieb Alles in den Händen von Volkspoeten, die hinter Hans Sachs weit zurückblieben und selbst, was von Außen her Besseres geboten wurde, zog man, um mit Gervinus zu reden, in den Morast der entarteten Volksdichtung. Um 1600 zog eine Truppe sogenannter englischer Komödianten in ganz Deutschland umher und machte die glänzendsten Geschäfte; sie brachte eine Reihe von Stücken mit, von denen auch welche — 1260—1624 — gedruckt sind und die zum Theil englische Schauspiele zur Quelle haben: sie sind aber ganz in der Barbarei unserer Pöbelpoesie versunken. Ja sie machten ihr Glück gerade nur durch Schaugepränge, durch Blut und Grausamkeit, wie durch grobe Possen, womit sie abwechselnd das Publicum zum Grausen und zum Lachen brachten. Schaustücke aller Art, wie sie die alten Allegorien oder Venusberge erzählend geschildert hatten, mußten jetzt die Menge fesseln. Zauberschwänke, Schlachten, Gewitter, Teufelstänze, Aufzüge, Feuerwerke, Gesang und stark aufgetragene, unziemliche und ausgelassene Narrenspossen gaben die Unterhaltung ab.

Jacob Ayrer oder Eyrer, ein Franke von Geburt, ist hier vor Allen zu nennen. Er kam als armer Knabe nach Nürnberg und fing später mit geringen Mitteln einen Eisenkram an; als dies Geschäft aber mislang, begab er sich nach Bamberg, wo er Schreiber wurde und sich allmälig solche Bildung erwarb, daß er zum Hof= und Stadtgerichtsprocurator ernannt wurde. Religionsstreitigkeiten (er war evangelischer Confession) veranlaßten ihn, sich nach Nürnberg zurück zu begeben, wo er 1594 Bürger und Procurator, sowie kaiserl. Notar wurde und 1605 starb. Bei seinen Lebzeiten gab er nichts als das Werk von Frischlin „Julius et Cicero redivivus“ heraus; seine Lustspiele sind erst von seinen Erben unter dem Titel: „Opus theatricum, dreißig auskundig schöne Komödien und Tragödien ꝛc. sampt noch anderen 36 schönen lustigen und kurzweiligen Fastnachtspielen“ 1618 veröffentlich worden; ein zweiter Theil mit 40 Komödien und Tragödien ist in der Vorrede versprochen, aber nicht erschienen. Ayrer steht, wie Gervinus sagt, „mitten inne zwischen Hans Sachs und den Stücken der englischen Komödianten.“ Einige seiner Werke sind sogar englischen Quellen entsprungen und ebenso bärbeißig und grotesk. Mehr Regelmäßigkeit und Plan, als bei Hans Sachs, wird man bei ihm überall gewahr, aber wenn er auch in seinen Komödien und Fastnachtsspielen nicht ohne Naivetät und Lebhaftigkeit ist, steht es doch an Witz und Laune, an Ursprünglichkeit und Frische ihm bedeutend nach. Die Ader seines Humors pulsirt nicht so leicht, er hat nicht so viel Seele und Gemüth in sich, als jener.

Zweites Kapitel.

Lustspielproduction der schlesischen Schule und ihre Nachfolger in Sachsen.

In den Arbeiten für die Bühne allein schien nach Allem diesen ein anderer Weg eingeschlagen zu werden, als in den übrigen Dichtungszweigen. Was letztere anlangt, so wurde eben um das 17. Jahrhundert, bei dem wir jetzt stehen, indem die Poesie im Südwesten Deutschlands mit den Fischhart, Wolfhart, Spangenberg und den Heidelberger Dichtern überhaupt ausstarb, in ganz anderen Gegenden, in Schlesien, Sachsen, Preußen und überhaupt im Norden ein ganz anderer Styl der Dichtung hervorgerufen, der mit der Volksmanier plötzlich und völlig brach. Wir finden also die poetische Uebung in vollem Zuge nach dem Uebergange aus den Händen des Volks in die der Gelehrten, das Schauspiel aber schien gerade um diese Zeit aus den Händen der Gelehrten mit Gewalt in die des Volks zurückzufallen. Allein hier kam das Schicksal zu Hülfe, um auch diese Gattung in dieselbe Wendung zu bringen. Der 30jährige Krieg unterbrach die Volksbelustigungen und den heitern Sinn des 16—17.

Jahrhunderts und stellte an Höfen, Schulen und unter dem Volke das Schauspiel so plötzlich ab, daß in Nürnberg wo 1618 noch Ayrers Werke erschienen waren, in den vierziger Jahren Joh. Klay, wie Gervinus richtig gesagt hat, „nicht als Erneurer, sondern als ganz neuer Schöpfer des Schauspiels auftrat, in einer Weise, die mit der frühern auch keine entfernte Aehnlichkeit mehr hatte.“

Pedantisch gelehrt, wie die Poesie der Norddeutschen war, wurde sie dem süddeutschen Temperament ganz ungenießbar und blieb auch in Norddeutschland im Besitze und Verständnisse Weniger. Der Bruch zwischen Dichtkunst und Volk war somit entschieden. Die Bühnenpoesie begann und eine Bühne, welche fast das einzige Mittel ist, das Volk fort und fort mit poetischem Geiste zu erfüllen, hatte man in Norddeutschland nicht. Den Reigen der „gelehrten Zunftmeister der Poesie“ — nach H. Marggraffs Ausspruch — führt Martin Opitz von Boberfeld an. Geboren 1597 zu Bunzlau in Schlesien, studirte derselbe in Frankfurt a./O. und Heidelberg, entsagte aber bald der Jurisprudenz, wandte sich (1620) nach den Niederlanden, wo er den Philologen Daniel Heinsius zum Muster seiner lateinischen und griechischen Verse nahm. 1621 ging er nach Holstein, dann ward er als Professor nach Weissenburg berufen, von wo er jedoch bald an den Hof des Herzogs von Liegnitz kam. Dort veranstaltete er die erste Sammlung seiner Gedichte. In Wien schmückte ihn später Kaiser Ferdinand II. mit dem poetischen Lorbeerkranz; 1628 erhielt er den Adelsbrief

und nannte sich seitdem Opitz von Boberfeld. In Breslau trat er dann in Dienste des Herzogs von Dohna, begab sich nach dessen Tode ins Gefolge des Herzogs von Brieg, und mit diesem hielt er sich in Danzig auf, wo er 1639 an der Pest starb. Opitz hinterließ den Ruhm eines der größten deutschen Dichter. Er wurde der eigentliche Regulator der deutschen Sprache und gab ihr bestimmte Gesetze. Zugleich reinigte er den Geschmack und lehrte, das Zuchtlose, Abgeschmackte, Zotige und Formlose, was in unserer Literatur bis dahin herrschend war, erkennen und meiden. Der Sinn für das Classische wurde von ihm besonders genährt und befördert. Für die Bühne war er mehr durch Uebersetzungen und Bearbeitungen, als durch Originalstücke thätig. So übersetzte er die Trojanerinnen des Seneca und die Sophokleische Antigone. Wichtiger für uns ist das 1627 erfolgte Erscheinen seiner „Daphne", eines kleinen Singspiels nach dem Italienischen, das von Heinr. Schütz componirt wurde, und das erste wahrhafte Singspiel der Deutschen war, welches gelungen genannt werden darf. 1636 schuf er sein Singspiel „Judith," wozu ebenfalls der Text einer italienischen Oper die Grundlage gab. Wie in allen Gattungen, so war sein Beispiel auch hier folgenreich und entscheidend. Italienische Singspiele, fürstliche Ehrendramen, Schäferstücke, Senecaische Tragödien wurden die allgemeine Losung und, wie Vieles auch noch in den Volksstyl der alten geistlichen und weltlichen Stücke ins 17. Jahrhundert vereinzelt hinüberragte, so war doch im Ganzen das Theater für die

Gelehrten erobert, und zwar speciell für die schlesischen Gelehrten. Es kam die Blüthezeit der von der Heimath ihrer Mitglieder sogenannten schlesischen Dichterschule.

Der ausgezeichnetste Dramatiker derselben war Andreas Gryphius, geboren zu Glogau 1616, in der „fruchtbringenden Gesellschaft" nicht mit Unrecht „der Unsterbliche" zubenannt. Sein Leben war durch die Kriege jener Periode und durch mancherlei Unglücksfälle sehr getrübt und bewegt. Von der Schule zu Görlitz schon vertrieben ihn die kriegerischen Unruhen, eine Feuersbrunst von der zu Glogau; die Pest brach in Fraustadt aus, während er die dortige Schule besuchte. 1636 ward er bei einem Herrn von Schönborn Erzieher der Kinder und schon damals hatte er sich durch seine lyrischen Gedichte so berühmt gemacht, daß ihn Schönborn, als Kaiserlicher Pfalzgraf, 1637 zum Poeten krönte und die Rechte eines Adeligen verlieh, wovon er aber nie Gebrauch machte. Der baldige Tod seines Gönners entfernte ihn von Danzig, und zwar ging er nach Leyden, wo er 6 Jahre lang über die verschiedenartigsten Wissenschaften (Logik, Anatomie, Geographie, Geschichte, Trigonometrie, römische Antiquitäten, Astronomie und Chiromantik) Vorlesungen hielt. Er war, was man einen Polyhistor nennt. 1644 besuchte er Frankreich und Italien, hielt sich über ein Jahr in Straßburg auf, und ward endlich 1650 Syndicus zu Glogau, ein Amt, das er bis zu seinem 1664 erfolgten Tode bekleidete. Gryphius besaß unbedingt ein sehr hervorragendes dichterisches Talent und namentlich bedeutende Fähigkeiten für die Bühne.

Wenn man ihn den „deutschen Shakespeare" genannt hat, so ist diese Bezeichnung des mit ihm verglichenen großen Genies wenigstens nicht ganz unwürdig. Seine gelungensten Dramen verrathen, wie Gervinus sagt, „daß ihm nichts fehlte, als eine gebildete Umgebung, der Sporn guter Aufführungen und Alles, was man Gunst äußerer Verhältnisse nennt, um ein großer Schauspieldichter zu werden. Er war seiner Natur nach geschaffen, aus dem Leben zu schöpfen, aber die Umstände zwangen ihn zum Buche und zur gelehrten Nachahmung. So fiel er auf die Niederländer und lernte aus den Trauerspielen eines van der Vondel den falschen Pomp und Heroismus, der die seinigen ungenießbar macht, ebenso wie von Seneca den Wortballast, die kühnen Metaphern, die dithyrambischen Chöre, den oratorischen Pathos, das Hyperheroische in Handlungen und Reden, was seine Stücke durchaus entstellt." Seine Lustspiele sind: „das verliebte Gespenst," mit Gesang, zwischen durch schlingt sich ein Schauspiel: „die geliebte Dornrose", prosaisch, im schlesischen Volksdialect; „die Säugamme oder ungetreues Hausgesinde," aus dem Italienischen des Girolamo Razzi entlehnt; „der schwärmende Schäfer," nach dem Französischen des jüngeren Corneille; „Horribiliscribrifax," eine Posse in Plautinischer Manier, worin ein großsprecherischer Pedant die Hauptrolle spielt; endlich die „Absurda comoedia oder Peter Squenz," wodurch er am meisten bekannt wurde. Dies Stück behandelt das scherzhafte Zwischenspiel der Rüpel aus „Shakespeares Sommernachtstraum."

Gryphius kannte Shakespeare nicht und man hat daher allerlei Vermuthungen aufgestellt, um nachzuweisen, wie diese Episode aus England nach Deutschland herübergekommen ist. Flögel meint, Gryphius habe aus einer französischen Novelle von Pyramus und Thisbe geschöpft. Gryphius selbst aber legt im Vorworte eine frühere Bearbeitung desselben Stoffes dem Daniel Schwentes bei, welcher Mathematicus in Nürnberg war. Jedenfalls enthält die Posse viele treffliche Späße, die bei Shakespeare nicht zu finden sind und überhaupt muß man dem deutschen Dichter ächtkomische Kraft und in den Bauernstücken, wie in der „geliebten Dornrose", viel Natur und treffenden Ausdruck zugestehen. Jene pedantischen schulmeisterlichen Figuren, welche, deutschen Originalen nachgebildet, auf der Bühne mit lateinischen Brocken und Phrasen um sich werfen, sind eine Erfindung des Gryphius und waren lange Zeit als Bühnenfiguren sehr beliebt. Aber ebensowenig, wie auf Hans Sachs, folgte nun auf Gryphius ein dramatisches Genie von gleicher Größe und Art, das auf der gewonnenen Grundlage fortbaute. An Nachahmern freilich fehlte es auch ihm nicht, jedoch lernten sie ihm nur Aeußerlichkeiten ab, copirten ihn auf pedantische Weise oder übertrieben seine Manier und hielten sich an seine leicht zu imitirenden Schwächen und Untugenden, nicht aber an seine Tugenden und starken Seiten. So machten sich im Gebiet des Tragischen die Lohenstein, Hoffmannswaldau, Abschatz, Hallmann, Haugwitz u. A. zwar des Gryphius Schwulst, doch nicht seine dramatische Tiefe zu eigen. Im

Lustspiele hatte er wenigstens einen Nachfolger im besseren Sinne, den Zittauer Rector Christian Weise, geboren 1642, gestorben 1708. Gryphius hatte die ächtdeutsche Volksposse in seinen wenigen Scherz- und Schimpfspielen gehoben, in denen er mit richtigem Tacte die „Originalnarren des Jahrhunderts," den „Bettelpoeten" und den „Reputationskrieger" oder „Bramarbas" verfolgte; er hat für diese satirische Gattung den ganz richtigen Ton gefunden. Bildete er so seinen eignen Gegensatz zu seinen Trauerspielen, so steht dagegen Weise dem Lohenstein gegenüber, dessen unnatürlichen Pathos und Metaphern er den einfachen Volksstyl, das „Naturelle" entgegensetzte. Seine Tragödien sind ebenso elend, wie alle anderen aus dieser Zeit, aber in den Intriguenstücken wird er viel besser und am vorzüglichsten ist er im Possenspiele, wenn er, wie Gryphius, die Modecaricaturen verhöhnt und gegen jegliche Uebertreibung Einfalt und Natur setzt, deren Stimme einmal wieder zu hören, selbst um den Preis der unterlaufenden Rohheiten wohlthuend ist. In diesem Gebiete hätte, um mit Gervinus zu reden, „Weise mehr als Holberg werden können, wie Gryphius im Trauerspiele mehr als Corneille. Er ist ganz ein Volksmann und selbst den Schulrector, der das Schauspiel wieder auf den Nutzen der Bühne bezog, hört man hier nicht." Bemerkenswerth ist besonders sein „bäuerischer Machiavellismus," eine Posse, welche Bouterweck ein burleskes Quodlibet von munteren Einfällen und glattem Geschwätz nennt. Unter den Intriguenstücken zeichnen sich „die beschützte

Unschuld“ und „die triumphirende Keuschheit“ vor Allen aus.

Weise führte aus der höheren gelehrten Sphäre wieder in die volksthümliche zurück; er vermehrte die Productionslust durch sein Beispiel, Andere verarbeiteten und eigneten sich seine anonymen Werke an, Viele schrieben auf seinem Wege fort, übertrieben aber mannichfach. So wurde die Natur bald übernaturalisirt, das Lustspiel sank zur Harlekinade herab, der gemeinste, plumpste, geschmackloseste Spaß fing an für Witz zu gelten, und Prügel und die schändlichsten Schimpfwörter wurden nun die Würze, die einem Lustspiele der ächten Art nicht fehlen durften, ja man stellte zu frühe Niederkunft, eine Wöchnerin und sogar fürstliche Beilager auf die allernatürlichste Weise dar.

Zu diesen unfläthigen Nachahmern Weise's gehörte auch Christian Friedrich Henrici, geboren 1700 zu Stolpen in Sachsen; er starb 1764, studierte in Wittenberg und lebte seit 1724 in Leipzig, wo er verschiedene Aemter bei der Postverwaltung und später im Steuerfache bekleidete. Ein frühreifes Talent (er dichtete bereits in seinem 14. Jahre), war er namentlich als Gelegenheitsdichter sehr beliebt und soll alle seine Aemter seinen poetischen Fähigkeiten verdankt haben.

Er schrieb unter dem Namen Picander (d. h. Elster-Mann), und zwar in der ungezwungensten, derbsten, komischen Manier, wie seine drei Lustspiele: „der akade-

mische Schlendrian," „der Erzsäufer" und „die Weiberprobe" zeigen. Die Gemeinheit, die darin herrscht, ist erschreckend, und nicht mit Unrecht richtete Gottsched, als er es unternahm, das deutsche Theater zu reformiren, gegen diese und ähnliche Possen die Eine Hälfte seines Zorns.

Drittes Kapitel.

Harlekins Verbannung. — Gottsched und seine deutsche Schaubühne.

Merkwürdig für die deutsche Theatergeschichte ist das 17. Jahrhundert besonders auch darum, daß sich nach und nach mehrere Schauspielergesellschaften oder Truppen mit Principalen gebildet hatten. Wir benutzen im Folgenden den trefflichen Aufsatz Hermann Marggraffs über die „deutsche Bühne" in dem „Theaterlexicon," aus welchem wir schon mehrfach Stellen citirt haben. Als eine der ältesten Gesellschaften wird darin die Treu'sche bezeichnet, mit der die deutsche Theatergeschichte etwas heller wird. Daß es schon vorher herumziehende Komödianten gegeben habe, scheint aus mancherlei Documenten hervorzugehen, wie man deren in Berlin mehrere aufgefunden hat. So nennt man auch einen Junker von Stockfisch, der von Georg Wilhelm, Churfürsten von Brandenburg, beauftragt wurde, in England und den Niederlanden eine Schauspielertruppe anzuwerben, ferner die Gesellschaft eines gewissen von Sonnenhammer, eines gekrönten Poeten. 1628 finden

wir einen neuen Principal, Carl Paul erwähnt, Sohn eines Oberstlieutnants, der eine Gesellschaft meistentheils studierter und wohl erzogener junger Leute um sich hatte. Fast alle herumziehenden Truppen gingen aus Studenten hervor, was aus dem Umstand erklärlich ist, daß Studenten und Gymnasiasten Schuldramen aufführten und manche von ihnen diese Beschäftigung angenehmer fanden, als ihr Studium. Am berühmtesten wurde die Gesellschaft des Leipziger Magisters Veltheim, mit der eine andere Epoche der Theatergeschichte beginnt. Leipzig hat in den deutschen Theaterangelegenheiten vordem mehrmals eine große reformirende Rolle gespielt. Auch die Veltheim'sche Truppe, die erste von einiger Bedeutung, die es in Deutschland gab, ist, wie gesagt, aus dieser Stadt hervorgegangen. Ihr Director, ein früherer Student, brachte neben Corneille auch Molière auf die Bühne, dessen prosaische Stücke er sogar übersetzte und 1694 herausgab. Hiermit war ein großer Fortschritt geschehen, zugleich aber jener Fluch, der über der deutschen Bühne ruht, der Fluch, daß sie hauptsächlich von fremdem Gute zehren müsse, von vornherein wie eine Weissagung für alle Zeiten ausgesprochen. Gleicher Weise waren Veltheim's Burlesken entweder extemporisirt oder dem Italienischen, die meisten seiner Trauerspiele dem Spanischen nachgebildet; letztere traten unter dem Titel „Haupt- und Staatsaktionen" als ungeheuerlich romantische Gebilde auf. In Berlin finden wir von 1705—11 eine französische Gesellschaft für den Hof, doch spielte gleichzeitig mit ihr die Weimarische Hoftruppe,

deren Principal Gabriel Möller war. Wien war bis 1708 unter den großen Städten Deutschlands allein ohne deutsches Theater; in diesem Jahre aber stellte Stranitzky, welcher in der Veltheimischen Truppe die Rolle des „Pickelhäring“ oder, wie er damals auch hieß, des „Courtisan“ gespielt hatte, den Italienern eine deutsche Truppe entgegen und wurde der Vater der deutschen Hanswurste, doch war der Name Hanswurst schon früher gebräuchlich. 1712 erhielt das deutsche Theater in Wien ein anständigeres Local. Prehauser zeichnete sich hier als Hanswurst und Johann Leinhaas als Pantalon vorzüglich aus. Später kamen durch Bernardon (eigentlich Herr von Kurz) die geschmacklosen und kauderwelschen Bernardoniaden auf, wüste Zauberpossen mit allerlei Augenlust, mit Maschinen, Feuerwerken, böhmischen Liedchen und Zoten, woraus später das Donauweibchen, die Sternkönigin, wenn man will, auch die Zauberflöte und in letzter Instanz die viel sinnreicheren Zauberpossen von Raymund hervorgingen. Unterdeß mehrten sich die herumziehenden Truppen von Jahr zu Jahr; so entstand 1720 die jämmerliche Truppe von Haßkarl, welche die Bäder besuchte. Für den geistigen Zustand dieser und anderer Truppen ist es charakteristisch, daß Haßkarls erster Acteur, Namens Marggraf, weder lesen noch schreiben konnte. Höchst geschmacklos waren damals Dichtungen, Schauspieler und Publicum. Auch die Garderobe war bei diesen vagabondirenden Truppen im erbärmlichsten Zustande, man trug Manschetten von Papier, war mit Goldpapier reichlich aufgeputzt, und

Frauen hatten in ihren Schuhen keine Strümpfe, und, wie ein Theaterchronist des vorigen Jahrhunderts sagt, keine Röthe der Scham auf ihren Wangen, als die ihnen der Kugellack gab.

Leipzig sollte endlich abermals, wie zur Zeit Veltheims, die Reformationsstätte des deutschen Theaters werden. Friederike Caroline Weißenborn, die Tochter eines Doctors der Rechte in Zwickau, betrat 1722 das Theater bei der Spiegelbergischen Truppe, verheirathete sich hier mit dem Schauspieler Johann Neuber und wurde daher als Principalin unter dem Namen der Neuberin in der Geschichte der deutschen Bühne bekannt. Sie zog den größten deutschen Schauspieler der damaligen Zeit, Kohlhardt, an sich und verstärkte ihre Gesellschaft noch mit anderen bedeutenden Schauspielern. Auch kann sie als Gründerin des regelmäßigen deutschen Theaters betrachtet werden. Als Directrice war sie damals die erste und beste. Sie besaß männliche Einsicht und Energie, Wachsamkeit, Strenge, Liebe zur Ordnung und großen Eifer für die Kunst. Sie war es endlich, die im Verein mit dem „Geschmacks-Dictator" Gottsched durch einen feierlichen Actus den Hanswurst von der Bühne verbannte. Solches geschah 1737.

Wir glauben, der obige Rückblick auf die allmähliche Entwicklung und Ausbildung des deutschen Theaters sei in einer Geschichte des Lustspiels nicht unnöthig gewesen. Bei der Zeit wieder angelangt, wo wir in letzterer stehen blieben, fahren wir jetzt in unsrer selbständigen Darstellung fort. Wir nannten den Namen Gottsched. Johann Christoph Gottsched, geb.

1700 zu Judithenkirchen bei Königsberg, studierte in Königsberg und flüchtete als promovirter Magister 1724 nach Leipzig, um nicht in Preußen Militär werden zu müssen; hier erwarb er sich durch seine ästhetischen Vorlesungen solchen Beifall, daß er bald an die Spitze der poetischen, durch ihn zur deutschen umgebildeten Gesellschaft erhoben und 1730 zum Professor der Philosophie und Dichtkunst ernannt wurde, als welcher er bis an seinen 1766 erfolgten Tode mit dem entschiedensten Einflusse auf die deutsche schöne Literatur und Kritik einwirkte. Gottsched wollte werden, was später Lessing in That und Wahrheit geworden ist: ein Reformator des deutschen Kunststyles und Geschmackes; indessen, so ehrenwerth sein Streben war, er täuschte sich über die Mittel zum Zweck. Denn wie heilsam und würdig auch das Beginnen genannt werden mußte, die Herrschaft der Oper und des Balletes, welche beiden den Abschaum Italiens an die deutschen Höfe gebracht hatten, stürzen zu wollen und dafür das Entstehen und die Ausbildung des ernsten Schauspiels zu begünstigen, so war doch der Weg, den Gottsched einschlug, um dies Ziel zu erreichen, keineswegs der nächste, sondern es durften erst spätere Zeiten hoffen, durch das Studium und die Pflege der nach antiker Schablone geformten Tragödie in der Kunst vorwärts zu kommen. Und ganz ähnlich war die Sachlage hinsichtlich des Lustspiels. Gewiß war es im Interesse der Poesie nicht minder wie der Moral nur zu billigen, wenn Gottsched das Verlangen trug, den unfläthigen Stücken, mit welchen die verwilderten Nachfolger der schlesischen Schule und des Zittauer Rectors Weiße die Bühne überschwemm=

ten, für immer ein Ziel setzen und den zuchtlosen Späßen des Hanswurstes ein Ende machen zu können. Sein Fehler war aber, daß er meinte, durch die gänzliche Verbannung jener unsterblichen und mit dem Herzen des Volkes unauflöslich verbundenen komischen Figur würde dies bewerkstelligt werden. Er hätte vielmehr nur ihre Entartung in's Auge fassen und es versuchen sollen, sie geistig zu nobilitiren, d. h. sie von dem Schmutze, der ihr im Laufe der Jahre angeklebt worden war, gründlich zu reinigen.

Es half nichts, daß, wie wir erwähnten, 1737 auf Gottscheds Betrieb in der Bude der Neuberin zu Leipzig über den Harlekin ein förmliches und feierliches Autodafé gehalten wurde, denn mit dem Namen verschwand nicht die Figur, man taufte ihn um in Peter, Hänschen oder Kasperle und gab ihm eine andre Tracht. A. W. Schlegel in seinen dramaturgischen Vorlesungen sagt sehr treffend: „Hanswurst als allegorische Person ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.“ Und was — fragen wir — wollte man denn eigentlich dem Volke zum Ersatz bieten für seine nationale Komödie? Sehen wir uns doch die fremden Erscheinungen auf der damaligen deutschen Lustspielbühne näher an. Terenz und Plautus gehören keineswegs zu den ewigen Dichtern, deren Schöpfungen die Menschheit aller Zeiten zu verstehen und zu genießen vermag. Die Verhältnisse, welche von ihnen geschildert werden, waren nur allein im vorchristlichen

Rom möglich und ihre Stücke, die zumeist in den Häusern der Prostitution ihren Schauplatz haben und in denen verschmitzte Sclaven die treibenden und bewegenden Motive der Handlung sind, müssen in einem Volke, welchem in der Gesammtheit die classische Bildung nicht tief genug eingeprägt ist, unziemlich und unverständlich erscheinen. Molière freilich ist vom Geiste der neuen Zeit erfüllt, indeß er konnte damals nicht und wird nie in Deutschland recht populär werden, da man ihm doch immer zu sehr den specifisch französischen Nationalcharakter anmerkt, als daß ein fremdes Publicum in seiner Totalität, welches gewiß allemal den subjectiven Standpunkt festhält, sich auf intime Weise mit ihm befreunden möchte. Deutscher erschien allerdings wohl nach Ursprung, wie in der Gesinnung der Däne Holberg, und sein „politischer Kannengießer" oder sein „Deutschfranzose" konnten als die naturgetreuen Porträts zweier niemals aussterbender Menschengattungen — Porträts, die außerdem viel feiner und mehr ins Detail hinein individualisirt waren, als z. B. Molière's „Avare" oder „Tartuffe" — schon damals nicht verfehlen, das heiterste Ergötzen zu erregen. Auch war man im Stande, ihn im Gegensatz zu den doch immer etwas schwierigen französischen Dichter ohne geistige Anstrengung zu genießen, und seine derben, dennoch aber nicht gemeinen Späße behagten dem Sinne und Geschmacke des Zeitalters viel mehr, als Molière's oft in ziemlich exclusiver Manier gehaltenen Satiren. Kurz — Holberg hätte das Publikum, ohne ihm gleich einen allzugroßen Sprung in seiner Geschmacksrichtung zuzumuthen, wohl nach

und nach entwöhnen können von der unsauberen Kost, die ihm die volksthümlichen Harkelinaden geboten hatten — wäre nur sein Beispiel nicht einzig geblieben, sondern nachgeahmt worden von den deutschen Komödiendichtern selber.

Aber das war eben das Schlimmste bei der Sache, daß die Mitarbeiter an der von Gottsched herausgegebenen „deutschen Schaubühne nach den Regeln der Alten“ in der zu der allgemeinen Verwilderung des Geschmacks einen heilsamen Gegensatz bildenden, wenn schon höchst pedantischen und aller dichterischen Phantasie baaren Theorie vielleicht wirklich seine Anhänger sein mochten, in ihren eigenen Producten jedoch noch nach altgewohnter Weise verfuhren und dieselben nicht frei erhielten von allen möglichen Zoten und Zweideutigkeiten. Ja, sogar auch die Stücke der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedin, geb. Culmus aus Danzig (von 1713—62), wie z. B. ihre „Hausmamsell,“ liefern eine beträchtliche Ausbeute an schlüpfrigen und gemeinen Scenen und Einfällen, und ganz ebenso steht es bei Quistorp und allen Uebrigen.

Noch eine zweite Gruppe von Dichtern aber gab es, welche streng genommen nicht zur Schule Gottscheds gehörten, insofern sie zwar die Principien seiner Lehre auch billigten, jedoch ihn nicht als ihren Führer anerkannten und von der Mitwirkung an der „Schaubühne“ sich lossagten. Hier ist Johann Elias Schlegel zu nennen, der 1718 in Meißen geboren wurde, in Leipzig Jura studirte, 1743 als Gesandtschaftssecretär nach Kopenhagen ging, 1748 als Lehrer an die Ritterakademie zu

Sorau kam und 1749 starb. Seine Komödie „die entführte Dose" ward übertroffen durch das Lustspiel: „der geschäftige Müßiggänger," das Gottsched im 4. Bande der „Schaubühne" abdrucken ließ. Später brach er mit seinem Gönner und schuf, unabhängig von ihm, die Lustspiele: „der Geheimnißvolle," „der Triumph der guten Frauen," „der gute Rath," „die stumme Schönheit," „die drei Philosophen" und „der Gärtnerkönig." Unter den Dramatikern neueren Styls ist Schlegel der Erste, welcher einige Anerkennung verdient, weil er über die bloße Nachahmung der Franzosen, wie sie die Gottsched'sche Schule predigte, etwas hinausging. In mehr Molière'scher Weise schrieb Johann Christian Krüger, geb. 1722 in Berlin, erst Student der Theologie, dann Schauspieler in der Schönemann'schen Truppe, und nicht ohne Anlagen, seine Lustspiele: „die Landgeistlichen," welches aber confiscirt wurde, „der blinde Ehemann" und „die Candidaten." Er starb schon 1750 in Hamburg. Auch Christlieb Mylius war ein Nachahmer Molières. Ferner sind als Lustspieldichter zu nennen Freiherr von Gabler, ein Oesterreicher, der in seinen Stücken besonders Wiener Sitten verarbeitete und dessen Lustspiel „die Minister" seiner Freimüthigkeit wegen einiges Aufsehen machte; C. F. Romanus, geb. 1721 in Leipzig, gestorben als geheimer Kriegsrath zu Dresden 1787, der, theils anonym, verschiedene durch gute Anlage und leichte Behandlung ausgezeichnete Komödien schrieb. In „Krispin als Vater" suchte

er eine neue Art Hanswurst auf die Bühne zu bringen, und besonders scheint das Muster des Terenz auf ihn von Einfluß gewesen zu sein. Auch die beiden Stephanie seien erwähnt, von denen Gottlieb Stephanie die meisten Talente verrieth und recht lebensvolle Stücke verfaßte, die vielen Beifall fanden; weiter noch J. L. Schlosser, der als Candidat „rührende Lustspiele" schrieb, und J. C. Brandes, der als Schauspieler ziemlich unbedeutend war, dessen Komödien aber nicht übel sind. Kornelius von Ayrenhoff, geb. zu Wien 1734, gestorben als österreichischer Feldmarschallieutnant 1819, lieferte 9 Lustspiele, worunter „der Postzug" durch die rühmliche Anerkennung, die ihm von Friedrich dem Großen, dem hartnäckigen Gegner der deutschen Literatur, zu Theil geworden ist, sich am meisten bekannt gemacht hat. Christian Felix Weiße, geboren 1726 zu Annaberg, gestorben als Kreissteuereinnehmer zu Leipzig 1804, bekannt unter dem Namen des „Kinderfreundes," gab gefällige und leichte, aber der Schärfe der Charakterzeichnung und des Dialogs ganz und gar entbehrende Lustspiele, wie „die Poeten nach der Mode" (gegen Gottsched und Bodmer gerichtet), „die Haushälterin," „der Mißtrauische gegen sich selbst," „Amalia," „der Projectmacher," „das Weibergeklatsch," „die Freundschaft auf der Probe," „List über List" u. s. w. Viel Glück machten, durch Hillers ansprechende Compositionen unterstützt, auch seine komischen Opern, die — wir nennen nur den „Dorfbarbier," „Lottchen am Hofe" und „die Jagd" — auch jetzt noch gegeben

werden. Endlich sei der ehrliche Christian Fürchtegott Gellert mit seinen weitschweifigen und moralisirenden Schäferspielen nicht vergessen. Geboren zu Haynichen im Erzgebirge 1715, gestorben als Professor in Leipzig 1769, führte derselbe ein Leben ohne jeden Makel und war einer der frömmsten und tugendhaftesten Menschen, die je existirt haben. Ohne eigentlich Dichter zu sein, trug er doch viel dazu bei, den ästhetischen Geschmack in Deutschland zu verbessern. Unter seinen Lustspielen, die voll Glätte, aber auch voller Redseligkeit sind, ist „das Loos in der Lotterie" noch immer das Beste. Eine Art weiblichen Tartuffe stellte er in seinen „Betschwestern" auf; in den „zärtlichen Schwestern" lieferte er das erste deutsche Lustspiel rührender Gattung und in der „kranken Frau" verarbeitete er den für damals recht artigen Gedanken, daß eine Frau so lange krank ist oder zu sein scheint, bis sie ein anderes Kleid erhalten hat. — Alles in Allem kann man sagen: Das waren insgesammt reinere Geister, als die oben genannten Quistorps und Genossen, aber dagegen des wirksam Komischen in geringerem Grade mächtige und weniger volksthümliche Talente, die genau genommen nichts Größeres und Bedeutenderes zu Stande brachten, als verwässerte Nachahmungen der französischen und römischen Muster.

Viertes Capitel.

Gotthold Ephraim Lessing und das erste deutsche Nationallustspiel.

Aus diesem steinigen und unfruchtbaren Boden nun heraus wuchs als völlig eigenartig sich entwickelndes Gewächs die Lessing'sche Poesie. Gotthold Ephraim Lessing ward 1729 zu Camenz geboren, studierte in Leipzig, sich bald von Gottscheds Zwange lossagend, beschäftigte sich dann in Berlin unabhängig als „erster deutscher Literat" mit schriftstellerischen Arbeiten, ging 1760 als Secretär des Generals von Tauenzien nach Breslau, war später in Hamburg für das neuerrichtete Nationaltheater hauptsächlich als Kritiker thätig und lebte von 1769—81 als Bibliothekar des Herzogs von Braunschweig in Wolfenbüttel, wo er starb. Mehr, als alle Originalarbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen, förderte Lessing durch seine Alles penetrirende und überall maßgebende Kritik das Gedeihen der Bühne und der dramatischen Poesie. Er durchbrach das bloße Herkommen, die conventionelle Poetik der Franzosen, berichtigte das Mißverständniß der Aristotelischen Lehre von der

Einheit des Orts und der Zeit, brachte uns den Geist der Alten näher, die bis dahin nur formell verstanden worden waren, und kannte die Engländer genauer, als je ein Deutscher vor ihm, berief sich auf Shakespeare, setzte dem bloßen Kunstkörper die Kunstidee, der verzierten Unnatur das Natürlichkeitsprincip und dem Alexandriner in seinen eignen dramatischen Versuchen die Prosa entgegen und wirkte namentlich durch seine hamburgische Dramaturgie, welche in der Theaterkritik Epoche machend ist. Kurz, Lessing wurde für Drama und Komödie das, was Klopstock für Epos und Lyrik wurde und was Gottsched schon vorher, doch mit falschen Mitteln, hatte werden wollen: der Reformator des Styles und Geschmacks, der Gründer unsrer Nationalbühnenlitteratur. Was der große Mann als Kritiker für Ausbildung des deutschen Lustspiels gethan, beschränkt sich zwar zumeist auf den durch sein „Lustspiel“ gewonnenen Fortschritt, daß man nach seinen Vorgang nicht mehr so in's Gelag hinein Stücke schrieb, sondern von nun an auch daran dachte, über das Wesen und die Gesetze der Kunst mit sich in's Klare zu kommen. Die Theorie des Lustspiels aber, welche Lessing selbst allerdings nicht im Zusammenhang aufstellte, sondern die nur aus zerstreuten Bemerkungen in verschiedenen seiner Schriften entnommen werden kann, ist nicht vollständig und trägt nicht die Gewähr steter Geltung in sich. Indem er nämlich für die Grundgebrechen der zeitgenössischen Literatur, den unfeinen und sittenlosen Geist, der in ihr herrschte, ein offenes Auge hatte und streng über ihn zu Gericht saß, verstand er es nicht, das andere Extrem zu ver-

meiden, und stellte die ausschließliche Forderung des lehrhaften Zweckes, der moralischen Tendenz auch an die Schöpfungen der komischen Muse. Seltsam genug — er wollte die Existenz jenes von den gewöhnlichen Sitten- und Vernunftgesetzen entbundenen, frei und genial umherschwärmenden, mit einem Worte „Aristophanischen" Humors nicht anerkennen und besaß dafür scheinbar keine Empfänglichkeit — zeigte sich selbst aber, wie wir weiter unten noch sehen werden, desselben in seinen Werken wenigstens bis zu einem gewissen Grade ebenfalls mächtig.

Ueberhaupt ist nicht zu bestreiten, daß Lessing auf dem Bereich der Komödie nicht sowohl durch Theorie, sondern durch die Praxis so höchst bedeutend, gehaltvoll und entscheidend gewirkt hat. Seine „Minna von Barnhelm" ist ein Werk für alle Ewigkeit, das von den deutschen Brettern wohl nimmer verschwinden wird. Jedoch auch schon von seinen früheren kleinen Stücken haben einige großen Werth und dürften selbst jetzt noch gern gesehen werden. Es ist unrecht, daß man sie gar nicht mehr aufführt; dieser Griff in die Vergangenheit würde sicher lohnen. „Die alte Jungfer" freilich wird hierher nicht zu zählen sein, da sie den Stempel der Anfängerschaft allzu deutlich an sich trägt, und ebensowenig der „Damon", ein gar mattherziges Product, welches, wenn damit wirklich, wie Wilhelm Wolfsohn vermuthet hat, der Cultus der Freundschaft im Kreise Klopstocks, Gellerts und der Genossen der Bremer Beiträge verspottet werden sollte, doch diesen seinen Zweck nur auf recht interesselose und unklare Weise zu verfolgen im Stande war. Auch

„die Juden", für uns eigentlich blos noch als eine Art Vorläufer von „Nathan dem Weisen" bemerkenswerth, dürften, ganz abgesehen von der eines Lessing fast unwürdigen, albernen Figur des halberwachsenen, hypernaiven Landfräuleins, nicht mehr den rechten Grad von Lebensfähigkeit besitzen, da die erdichteten Leiden eines von aller Welt verachteten und mistrauisch angesehenen Israliten jetzt wohl Niemanden mehr zu rühren vermögen. Die große Masse hat das Verständniß einer Zeit verloren, die aus kleinlichem Unverstand oder engherziger Leidenschaft über ein ganzes gleichberechtigtes und geistig ebenso begabtes Volk das Verdammungsurtheil aussprach und sie schenkt ihr nur dann noch Theilnahme, wenn die Repräsentanten dieser Zeit und dieses Volkes umgeben erscheinen von einem Schimmer der Poesie, wie Shakespeares Shylock, oder von der Aureole des Prophetenthums, wie Nathan der Weise. Lessings „Reisender", um auf andere Stücke überzugehen, ist zwar ein ganz guter und edler Mann, jedoch eine irgendwie hervorragende geistige Bedeutung besitzt er nicht, und endlich möchte man wohl auch dem „Freigeist" — übrigens ein Titel, der jetzt nicht mehr recht passen will — in der Gegenwart kaum noch Geschmack abgewinnen, obgleich dies Lustspiel einen in höherem Grade pointirten und gehaltvolleren Dialog aufweisen kann, als die übrigen Werke aus Lessings erster Dichterperiode. Der Charakter der Hauptfigur selber aber erscheint geschraubt und auf die Spitze getrieben, und das ganze Lustspiel ist eher im Stande, uns zu verstimmen, als freudig zu erregen. Großes Lob dagegen kann

den drei nun noch folgenden Stückchen zugestanden werden, dem „jungen Gelehrten", dem „Misogyn" und dem „Schatze", welch letzterer zwar nur eine Bearbeitung des Plautinischen „Trinummus" ist, doch eine ganz ausgezeichnete, in der, wie Lessing selbst urtheilte, „alle komischen Scenen in einem Aufzug concentrirt worden sind, sowie auch bei der Darstellung die Possen Schlag auf Schlag einander folgen müssen, damit der Zuhörer keine Zeit hat, zu unterscheiden, wie witzig oder unwitzig sie seien." Was die zwei anderen ebengenannten Stückchen schließlich anlangt, so ist in ihnen, wie überhaupt in Lessings Producten und nicht minder in den Werken seiner Zeitgenossen, die Handlung freilich auch höchst einfach und von Verwicklung nur wenig die Rede; die Nebenrollen tragen ferner kein originelles Gepräge, sondern erscheinen nur als Abklatsche schon bekannter Typen, z. B. als Diener, der mit Unvernunft oder aus Schlechtigkeit und selbstsüchtiger Zwecke halber seinen Herrn in Sprache und Thaten copirt, oder unter dem stehenden Namen Lisette als muntere und couragöse Zofe, die für ihre Bemühungen zu Gunsten des Liebesverhältnisses, in dem ihr Fräulein steht, zuletzt mit einer Aussteuer beschenkt wird und dann dem jungen Paare die übliche versteckte Anspielung auf hoffentlich bald eintretenden Kindersegen zu Gehör giebt. Aber die Charaktere der Haupt- und Titelrollen sind doch in einem bis dahin noch nicht dagewesenen hohen Grade sorgfältig und psychologisch fein ausgearbeitet. So war z. B. gleich „der junge Gelehrte" sicherlich eine aus dem Leben gegriffene und wirksam in's Herz der damaligen Zeit treffende,

naturwahre Figur, denn die Gattung der Damis und Consorten, jener Scheinweisen, die sich mit einem Wust von oberflächlichen und gleichgültigen Kenntnissen brüsten wollen, stand zu Lessings Lebzeiten gewiß auch schon in nicht geringerem Flor, als sie heutzutage immer noch steht. Der alte Chrysander aber mit seiner naiven Gewohnheit, die von der Schule her ihm noch geläufigen lateinischen Brocken und Sprüchwörter im Gespräch anzubringen, um damit womöglich das Uebergewicht seines hochstudirten Sohnes einigermaßen zu paralysiren, bildet zu ihm einen ergötzlichen Contrast, während das Ende des Stücks, wo die Hohlheit des aufgeblasenen jungen Mannes selbst von dem Anfangs auf ihn so stolzen Vater erkannt wird und ihn die Strafe allgemeiner lächelnder Verachtung trifft, im Gegensatz zum „Freigeist" gar wohl jenen durch nichts getrübten, rein heiteren Eindruck, welchen das ächte Lustspiel hervorrufen soll, in uns dauernd rege zu erhalten weiß. Und ein gleiches gilt endlich auch vom „Misogyn", in dem sich eine Ader jenes freischaltenden, kecken Aristophanischen Humors findet, von welchem Lessing in seinen theoretischen Excursen so gar nichts wissen wollte oder zu wissen schien. Man kann von diesem reizenden Stückchen dasselbe sagen, wie von einigen Shakespearischen Komödien. Hier will das Narrenthum sein, und Niemand wird demselben das verübeln oder ihm das Recht seiner Existenz beschneiden mögen, da es nirgends Schaden anrichtet und sich in seiner Unschuld und Harmlosigkeit freihält von allem aufdringlichen und verletzenden Wesen. Sich nicht blos schlechthin auf ein Vorur=

theil zu steifen, sondern ohne Rücksicht auf dasselbe nur zum Besten der Nächsten zu handeln, d. h. so zu thun, wie jeder brave und vernünftige Mensch auch thun würde, und dennoch im Reden sich noch fortwährend in jenem Vorurtheil zu behaupten, — das ist allerdings eine ausgemachte Narrheit, aber eine liebe, freundliche, gutherzige Narrheit, der man unmöglich gram sein kann. Wumshäter besitzt dieselbe und nirgends hegt man mehr, als ihm gegenüber, Lust, das Goethe'sche Verschen: „Es muß auch solche Käuze geben!" uneingeschränkt gelten zu lassen.

Schon, wenn Lessing nur die bisher erwähnten Lustspiele geschrieben hätte, würde man sagen können, es läge in ihm die erste Ahnung einer neuen Zeit der Entwicklung für die deutsche Komödie Dem Geiste dieser neuen Zeit entscheidend Bahn zu brechen, diesen Geist selbst bereits in classischer Form zu manifestiren, blieb aber der zuletzt entstandenen „Minna von Barnhelm" vorbehalten. Sie ist die Perle unter Lessings sämmlichen Lustspielen, sie beginnt die Aera des Glanzes in der Geschichte des deutschen Lustspiels überhaupt. Daß der Dichter in derselben ein Exempel aufstellte für jene „rührende" Komödie (nach Gellert comoedia commovens), welche er „vor der Posse, an der sich nur der Pöbel ergötze, und vor dem weinerlichen Lustspiel, welches nur darauf ausgehe, uns weich zu stimmen, den Vorzug einräumte, weil in ihr, wie im Leben, Ernst und Scherz abwechselten und die Sitten sowohl auf negative, als positive Weise gebessert würden" — das freilich ist für uns nicht mehr wichtig und bedeutsam; aber als das erste Lustspiel,

von dem man sagen kann, es sei ein national deutsches, wird „Minna von Barnhelm“ jeder Zeit ihren hohen Platz in der Litteratur und auf der Bühne behaupten. Allerdings ist Lessing auch dabei nicht mit vollständiger dichterischer Freiheit zu Werke gegangen und der Horizont seines künstlerischen Schaffens war mannichfach beschränkt. Man darf ihm vorwerfen, daß er seinem an sich ganz ehrenwerthen Zorn über den allzu mächtigen Einfluß des welschen Elements auf deutschem Boden in ziemlich kleinlicher Weise Luft gemacht habe, indem er gleichsam als Repräsentant der ganzen französischen Nation den einen erbärmlichen Betrüger Riccaut de la Marlinière hinstellte; man muß ferner zugestehen, daß die Handlung zu keinem inneren Abschluß gelangt und der Conflict nur rein äußerlich gelöst wird, indem Tellheim sich nicht davon überzeugt, daß seine Auffassung der Verhältnisse verkehrt gewesen sei, sondern vielmehr nur die Ordre des Königs ein gutes Ende herbeiführt. Man kann endlich nicht anders, als den Charakter eben dieses Tellheims reflectirt nennen und ihn selber einen Pedanten, dessen überreizte und fast unvernünftige Begriffe von Ehre nur für abnorme und daher unpoetische Erscheinungen im Reiche des Sittlichen zu gelten haben. Aber wie ist neben all diesen Schwächen das Lustspiel so reich an unsterblichen Vorzügen! In der That, sein Erfolg war gleich von Anfang an so erklärlich und natürlich! Denn wie mußte in einer Zeit, da nach Lessings eignen Worten „die Komödien zumeist blos aus Zaubereien und Verkleidungen bestanden,“ an „Minna von Barnhelm“ Alles so schlicht und

einfach, und doch so zu Herzen greifend scheinen; wie waren im Gegensatz zu den Hanswurstiaden, „in denen Prügel für die witzigsten Einfälle galten,“ die komischen Partieen dieses Stücks so anständig und keusch und dennoch auch so ergötzlich, und wie mochte das Ganze eben darum jedem fein Gebildeten mit noch unverderbtem Geschmack willkommen sein! Wie mußte ferner damals und muß jetzt nicht minder der Patriot, gegenüber so vielen Erfindungen fremden Geistes, und nachdem ausländische Namen und Masken die Hülle und Fülle auf die heimathliche Bühne herübergeschmuggelt waren, sich hoch erfreuen an einer endlich einmal originell erdachten, durch und durch den nationalen Stempel tragenden Handlung, wie an dem ächt deutschen Charakter der einzelnen Personen. So an dem possirlichen Schelm von Wirth, der vielleicht bestimmt war, zu dem französischen Filou einen wirksamen Contrast zu bilden; an dem alten Degenknopfe Just mit seinem geraden, harten Sinn und seiner märkischen Grobheit; an dem prächtigen Wachtmeister, dem ausgewetterten und nicht mehr jugendlichen, aber doch noch so kernhaften, lebenslustigen und jovialen Paul Werner! Weiter an Franziska, dieser Schelmin sonder Gleichen, die es an Schalkhaftigkeit und Geistesfrische allen den Lisetten in Lessings früheren Stücken zuvorthut und dennoch jenen Zweideutigkeiten fern bleibt, von denen der Mund dieser noch manchmal überläuft. Ja, endlich gar an Minna selber, bei der die Verständigkeit, Herzlichkeit und Liebenswürdigkeit der deutschen oder, wie man an Ort und Stelle noch immer gern und mit Stolz

versichern will, speciell der sächsischen Mädchen im vollsten Lichte erscheint, und an der man besonders darum eine rechte Herzensfreude haben kann, weil Alles an ihr in Einklang steht und die schärfsten Gegensätze sich in ihr vermitteln. Denn sie erweist sich als hochgebildet, und ist doch anspruchslos und jungfräulich naiv geblieben; reich an Empfindung, hält sie sich fern von aller Sentimentalität; stets heiteren Temperaments, wird sie doch nirgends frivol — kurz, Alles an ihr ist schön und gut, und wer sich tiefer in den Charakter hineinlebte, sich recht vertraut mit ihm machte, wird sogar auch das Eine, woran man sonst leicht Anstoß nehmen könnte, in günstigem Sinne auszulegen wissen. Wir meinen die Stelle, wo Minna ihrem Tellheim droht, er werde ihr keinen Streich spielen dürfen, ohne nicht gewiß zu sein, daß auch sie ihm einen spielen würde — eine Verheißung, aus der man auf keine Bosheit des Gemüthes schließen sollte, sondern die uns nur für die Wehr gelten muß, welche eine unbefangene, mit sich selbst klare und allem Grübeln und Deuten abholde Natur den Grillen der Hypochondrie und der philisterhaften Schwerlebigkeit entgegensetzt.

Fünftes Kapitel.

Goethe, Schiller und die Dichter des „Sturms und Drangs."

An Lessings Fersen heftete sich, wie man weiß, die Glanzepoche, das goldene Zeitalter unserer Poesie und ein Goethe und Schiller schufen Meisterwerke der Epik, Lyrik und Tragik. Sonderbar genug — nur allein das Lustspiel blieb von ihnen so ziemlich ganz uncultivirt, und Niemand war da, die von Lessing überkommene Erbschaft einer nationalen Komödie anzutreten. Freilich, daß Schiller — geboren 1759 in Marbach, gestorben 1805 in Weimar; weiter wird gerade von ihm hier nichts zu erwähnen nöthig sein — daß, sagen wir, Schiller im heiteren Genre es zu keiner Bedeutsamkeit brachte, erscheint nicht wunderbar, wenn man ihn selber über sich in einem Briefe an Freund Körner also urtheilen hört: „Zwar glaube ich noch derjenigen Komödie, wo es mehr auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen zu sein, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen!" Bei diesen Worten ist nur Eines merkwürdig, daß nämlich ein paar obscure französische Lustspielchen,

welche wirklich gar „keine Tiefe“ hatten, unseren Schiller doch so lange „anziehen“ konnten, als er brauchte, sie auf freie Weise in's Deutsche zu übertragen. „Der Parasit“ und „der Neffe als Onkel“ — so heißen bekanntlich die beiden Stückchen, welche jedoch nicht im Stande gewesen sind, auf den öffentlichen Bühnen sich einzubürgern, sondern höchstens auf Privattheatern sich mit einigem Erfolg darstellen lassen, und außerdem — bezeichnend genug — ungewöhnlich oft einem practischen, aber untergeordneten und poesielosen Zwecke gedient haben, indem sie den Schülern als lehrreiche Uebersetzungsbeispiele aus dem Deutschen in's Französische gelten mußten.

Zwar, daß Schiller sich wenigstens einmal noch auf originale Weise im Bereiche des Lustspiels versucht hat, ist eine bisher nur den Eingeweihteren bekannt gewordene, von Manchen wohl sogar angezweifelte Thatsache, die uns Alfred von Wolzogen jedoch neuerdings wieder bestätigt hat. Die Herren Wilhelm und Carl Künzel, Oheim und Neffe, besitzen nämlich in Heilbronn am Neckar eine der werthvollsten Autographensammlungen, in der namentlich auch die Glanzperiode unserer Litteratur stark vertreten ist. Diese Beiden nun kauften nach dem im Jahre 1831 erfolgten Tode Christian Gottfried Körners aus dessen Nachlaß von seinem Adoptivsohn Ullrich das Manuscript eines Lustspieles, welches Schiller in der glücklichen ersten Zeit seines Dresdener Aufenthaltes in seinem sieben und zwanzigsten Jahre entworfen hatte. Damals, als er in dem Winzerhäuschen zu Loschwitz frohe Tage verbrachte, als er mit Gustel

Segadin in Blasewitz „auf dem heitersten Neckfuß" stand und voller Humor die „Bittschrift eines niedergeschlagenen Trauerspieldichters an die Körner'sche Waschdeputation" schrieb, entstand auch als Product einer momentanen übermüthigen Laune eine Reihenfolge komischer Scenen, die auf das Körner'sche Haus Bezug hatten. Emil Palleske erzählt uns von dem Inhalte derselben im zweiten Bande seines bekannten biographischen Werkes Folgendes: „Es ist 8 Uhr Morgens. Körner steht gerüstet, in's Consistorium zu gehen. Nun kommt das Gesinde, Jeder hat etwas zu fragen, die Hausgenossen, der Friseur, der Wechsler bringen den geduldigen Körner allmählich in Harnisch, schließlich kommt noch ein Candidat der Theologie, der dem Herrn Consistorialrath eine Abhandlung vorlesen will. Körner, dessen Geduld erschöpft ist, weist ihm die Thüre; aber seine Gutmüthigkeit siegt über seine Grobheit, er bittet seine Minna, schleunigst den hinausgewiesenen Candidaten zu Mittag einzuladen. In einer anderen Scene steigt Dora (Körner's Schwägerin) auf einen Stuhl, um ihren langen Ferdinand (Huber) einen Kuß zu geben u. s. w." Man sieht also, es war jedenfalls ein scherzhafter privater Anlaß für den Entwurf des Lustspiels vorhanden; eine Arbeit von künstlerischer Bedeutung und allgemeinerem stofflichen Interesse, ein Werk für die öffentliche Bühne besitzen wir daran gewiß nicht; doch aber ist der von Alfred von Wolzogen ausgesprochene Wunsch nach Publication des Manuscriptes kein unberechtigter. Schillers Person und jede seiner Schriften ist und soll Gemeingut der

Nation sein, und es heißt dieselbe benachtheiligen, wenn man ihr eines seiner Producte, und sei es auch das relativ werthloseste, vorenthält. Wie das Gerücht besagt, hat Körner's Adoptivsohn beim Verkaufe des Manuscripts die Bedingung gestellt, es nie zu veröffentlichen, weil mehrere geradezu indecente Stellen darin vorkommen sollen. Doch wäre dies auch der Fall, der gesunde Sinn des Volkes würde auch diese Ausschreitungen des Humors richtig zu beurtheilen und sich zu solchen Stellen in einem Schiller'schen Werke eben so gut zu stellen wissen, wie zu vielen ähnlichen bei Goethe. Wir stimmen demnach Herrn von Wolzogen bei, wenn er den Wunsch ausspricht, es möge der Cotta'schen Handlung, die schon mehrmals vergeblich bei den Besitzern des Manuscriptes anzupochen versuchte, endlich doch noch gelingen, sie zu einer Publication des Scherzes in der von ihr vorbereiteten kritischen Gesammtausgabe Schillerscher Schriften zu bewegen.

Schiller war wirklich eine Natur, welcher der Humor im eigentlichen Sinne abging oder die denselben wenigstens nicht in dem Grade besaß, wo er schöpferische Kraft gewinnt und dichterische Werke von Umfang und Bedeutung hervorzubringen vermag. Auch seine Dramen zeigen diesen Mangel in seiner Begabung. Gestalten, wie Spiegelberg in den „Räubern" oder der Mohr in „Fiesko," die offenbar komisch angelegt und darauf berechnet waren, komisch zu wirken, wird doch Niemand in reinem und strengem Sinne komisch nennen dürfen, und die einzige Figur in allen seinen Werken, der man diese Eigenschaft

zugestehen kann, der Hofmarschall in „Kabale und Liebe,“ ist eine possenhafte Episode geblieben ohne gehörige Ausarbeitung und Benutzung des komischen Elementes, welches ihr ursprünglich innewohnt. In den späteren Schillerschen Dramen verschwindet vor dem Pathos des tragischen Styles jede auch nur leise oder versteckte humoristische Zuthat.

Was Goethe betrifft — wir brauchen, um wenigstens der Chronologie gerecht zu werden, von ihm in biographischer Hinsicht wohl nur kurz zu erwähnen, daß er 1749 in Frankfurt a./M. geboren wurde und 1832 in Weimar starb — so läßt es sich freilich weniger leicht erklären, daß auch er sich auf dem Gebiete der Komik niemals zu einem Kunstwerk in größerem Umfang und in edlerer Manier zusammengerafft hat, da ihm doch die humoristische Begabung keineswegs abgegangen ist. Seine in die Leipziger Studentenzeit, d. h. also noch in's zweite Decennium seines Lebens fallenden Erstlingswerke sind dafür allerdings noch nicht die rechten Beweise, wiewohl auch sie schon in mehrfacher Hinsicht nicht ganz verdienstlos zu nennen sind. Denn, was zuerst „die Laune des Verliebten“ anlangt, so war dies neckische Schäferspiel, wie Jeder weiß, das Product eines selbsterlebten Zustandes, die poetische Beichte grundloser Eifersucht, mit welcher Goethe sein Leipziger Liebchen, die hübsche Annette Schönkopf quälte, und eben dieser individuelle Ursprung macht sich sehr zum Vortheil des Stückchens geltend, weil dadurch in die vier handelnden Personen viel mehr inneres Leben und wirkliches, warmes Gefühl geflossen ist, als man ander=

wärts hinter dem damals schon recht verbrauchten schäferlichen Costüm zu finden gewohnt war, so daß also der Dichter selber in „Wahrheit und Dichtung“ gar wohl sagen konnte, „an dem unschuldigen Wesen des Stücks werde Jeder leicht den Drang einer siedenden Leidenschaft gewahr werden.“ „Die Mitschuldigen“ aber verrathen bereits ein höchst bemerkenswerthes Talent im Schürzen des Knotens und im geschickten Hinarbeiten auf eine komische Schlußkatastrophe, wogegen sie in anderer Beziehung allerdings auch einem sehr gewichtigen Tadel Raum geben. Der Geist, der darin waltet, ist nicht der dem ächten Lustspiel ziemende, und die Empfindung, welche wir am Ende hegen, weit entfernt von der glücklichen Heiterkeit, die die Komödie eigentlich in uns erregen soll. Man kennt den Gang der Handlung. Eine ganze Familie, Vater, Tochter, Gatte und Liebhaber, treffen sich gegenseitig auf den nächtlichen Schleichwegen des Lasters, und so kommt Jeder von ihnen, obgleich ertappt, mit einem blauen Auge davon, da er die Anderen zu seinen Mitschuldigen hat. Das ist denn also ein Triumph der Schlechtigkeit, den dieselbe ihrer Allgemeinheit wegen feiern kann; wir aber sind nicht im Stande, in das Frohlocken der straffreien Sünder einzustimmen, sondern erhalten in der That den „düsteren Eindruck,“ von dem Goethe in „Wahrheit und Dichtung“ gesprochen hat. Er urtheilte nämlich später selbst, sein Stück vermöge nur im Einzelnen zu ergötzen, hatte dann aber wieder Unrecht, wenn er weiter noch meinte, „es drücke, obwohl in härteren Zügen, den christlichen Spruch aus, den

ersten Stein solle der auf den Schuldigen werfen, der sich selbst ohne Schuld fühle". Denn um dies Ziel zu erreichen, wäre ein Aufwand von sittlichem Ernst nöthig gewesen, der aber dem Ende des Stücks, so wie es jetzt ist, völlig fern bleibt.

Doch aus der gemeinen Wirklichkeit, deren Porträt uns dies sogenannte Lustspiel liefert, führen uns Goethe's in Weimar entstandene kleine satyrische Dramen in phantastische Regionen, ohne daß darum alle Beziehungen zur realen Welt in ihnen gelöst wären. Denn auch in den Farcen, von denen wir hier reden, ist der Humor nicht, was er sein kann und eigentlich sein soll: ein freies, heiteres Spiel, sondern der Dichter verwebte darein die Polemik, mit der er sich gegen mannichfache ausschweifende, sociale und litterarische Tendenzen seiner Zeit kehrte. Es ist besonders das Verdienst des Königsberger Professors Carl Rosenkranz, in dem kürzlich in zweiter Auflage erschienenen Buche „Goethe und seine Werke" auf geistreiche und treffende Weise nachgewiesen zu haben, nicht nur, was als die eigentliche Grundidee der zwei Stückchen: „Götter, Helden und Wieland" sowie „Bahrdt" angesehen werden müsse — denn hier offenbart das ja schon der Titel — sondern auch, welche tieferliegende Absicht Goethe z. B. mit seinem „Pater Brey" und dem „vergötterten Waldteufel" gehabt habe. Uns kann es freilich weniger berühren, ob der Dichter bei jenem an Leuchsenring, bei diesem an Basedow oder Heinse dachte, und ob er weiter in der „geflickten Braut" (später „Triumph der Empfindsamkeit" genannt), die überschwengliche Senti-

mentalität der Werther= und Siegwart=Periode, d. h. also keinen Anderen, als im Grunde genommen sich selber mit verspotten wollte. Wichtiger vielmehr muß es uns scheinen, daß alle diese Stückchen, sowie ferner auch noch „des Hanswursts Hochzeit,“ „der Jahrmarkt zu Plundersweilern“ u. s. w. eben ihrer particularen, tendenziösen Richtung wegen nicht für die öffentliche, die volksthümliche Bühne sich eigneten, sondern höchstens den auserwählten dilettirenden Cirkeln zu Weimar angenehme Unterhaltung gewähren konnten. Und Schade, daß es so war; Schade, daß Goethe sich nicht lieber darin versuchte, Bilder und Gestalten von tiefer in das Leben der Nation eingreifender Bedeutung und aus populären Kreisen in den Brennspiegel seines Humors aufzufangen; Schade, daß er die ganz erstaunliche Gewalt seines Spottes, die oft bewundernswerthe Kraft seiner Satyre statt an solchen nur für gewisse höhere Schichten des Volkes amüsanten, nicht an allgemein verständlichen und anziehenden Stoffen zu erproben wagte! Was hätte, wäre das Thema ein beziehungsreicheres gewesen, für eine dichterische Schöpfung zu Stande kommen können durch einen Witz, der in den Farcen, von denen hier die Rede, häufig mit einer souveränen Hoheit, einer Alles sich unterwerfenden Macht vor uns hintritt! Man nehme den Hercules in „Götter, Helden und Wieland,“ eine Figur, die den rohen Umrissen auf etrurischen Vasen nachgebildet scheint und die ein Aristophanes nicht treffender im Sinne der griechischen Komödie hätte zeichnen können. Die Scene, wo er, in brüsker Weise eine bekannte

sittliche Allegorie verhöhnend, damit prahlt, daß, wären ihm wirklich Tugend und Laster in verführerischer Frauengestalt erschienen, er nicht lange am Scheidewege gestanden, sondern die Eine unter den, die Andere unter jenen Arm genommen und so beide mit sich fortgeschleppt haben würde — diese Scene ist gewiß die Schöpfung einer ganz eigenthümlichen, imponirenden Genialität und nicht minder köstlich, als z. B. auch der Schluß im „Pater Brey", wo dem um Ehefrauen und Bräute bedenklich herumscherwenzenden Schmeichler das schnöde Handwerk gelegt und er zu den Schweinen hinausgeschickt wird, um diesen hoffnungsvollen Thieren Bildung zu predigen, oder endlich als die Scene im „Triumph der Empfindsamkeit", wo der Prinz, der einer ausgestopften Puppe als dem Ebenbilde seiner abwesenden Geliebten die sehnsüchtigste Schwärmerei zuwandte, neben der lebendigen, wirklichen Mandandane steif und gefühllos dasitzt, als wäre er nun plötzlich eine todte Puppe geworden.

Einmal aber kleidete sich Göthes Komik später doch noch in ein volksthümliches Gewand. „Der Bürgergeneral" — freilich noch kein Lustspiel in höherem Sinne, sondern ein kurzer, flüchtig hingeworfener und ohne Prätension auftretender Schwank, der die zweite Fortsetzung eines französischen Stückes von Florian: „les deux billets" bildet, während die erste Anton Wall gen. Heine lieferte — ist frei von literarischer Tendenzreiterei und mühsam zu enträthselnder Symbolik, und hat deswegen auch den Weg auf die öffentliche Bühne gefunden. Neben der „Laune des Verliebten" ist „der Bürgergeneral" das einzige hei=

tere Erzeugniß Göthes, das noch jetzt dann und wann auf unseren Theatern gegeben wird. Wie wir in „Eckermanns Gesprächen“ lesen, fand der Dichter bei seinem Aufenthalt in der Champagne wirklich einen solchen Tornister mit Uniform, Nationalcocarde und Jakobinermütze, wie ihn im Stücke der Barbier Schnaps zum Bauer Märten bringt, und nahm ihn mit nach Weimar, wo er dann bei den Aufführungen der Posse gute Dienste leistete. Dieser Fund war vielleicht der erste und eigentliche Anlaß dazu, daß Göthe eben den Schwank schrieb, der neben mannichfachen Vorzügen, wie z. B. einen dramatisch lebendigen, Wort auf Wort rasch und schlagfertig folgen lassenden Dialog, auch noch ein wesentliches Verdienst besitzt, das nämlich, an unerfreulichen und traurigen Zeitereignissen eine heitere Seite herausgespürt zu haben. Denn so harmlos, dünkt uns, müsse das Stückchen aufgefaßt werden und nur mit Unrecht witterte man dahinter, wer weiß, was für eine ernste Demonstration. Man sah darin einen neuen Beweis für jene oft gescholtne, angebliche Beschränktheit Göthes im Auffassen historischer Begebenheiten, ein Verkennen und Verhöhnen der der französischen Revolution ursprünglich zu Grunde liegenden, edlen und berechtigten Idee; aber man vergaß erstens, daß unser Dichter doch wohl mehr ästhetisches Decorum besaß, als daß er ein politisches Glaubensbekenntniß auf so alberne Weise kundgethan haben sollte, und sodann, daß er den unschuldigen Endzweck der Farce ja zum Schluß selber durch die Worte des Edelmanns offenbarte: „Wie viel will das schon heißen, daß wir über Dinge, die soviel

Uebel in der Welt gestiftet haben, einen Augenblick lachen konnten!" Und in der That, lachen muß man über diesen kostbaren Herumlungerer und Beutelschneider Schnaps, der, um sich ein fettes Frühstück zu erhaschen, dem alten, leichtgläubigen Märten allerlei Teufelszeug vorflunkert, vor dem jungen, kräftigen Görge aber demüthig zu Kreuze kriecht und endlich, statt des gehofften Imbisses eine tüchtige Tracht Prügel zu schmecken bekommt. Zu leugnen ist freilich nicht, daß das Ergötzen der Zuschauer nicht das einzige Ziel war, auf welches Göthe in seinem Stückchen hinarbeitete, sondern er verfolgte auch noch einen ernsten Nebenzweck. Mit Hinblick auf das Unglück, welches durch den Egoismus der Einzelnen und den blinden Unverstand der Menge über Frankreich hereingebrochen war, wollte er die aufgeregten und furchtsamen Gemüther in seiner Nähe dadurch beruhigen, daß er ihnen in's Gedächtniß rief, wie im Vaterlande, „in einem Lande, wo die Kunst sich vor Niemand verschließt, wo alle Stände billig gegeneinander denken, wo keiner verhindert ist, in seiner Art thätig zu sein, wo nützliche Einsichten und Kenntnisse allgemein verbreitet sind", ja gar keine Parteien entstehen könnten, und wie in der deutschen Heimath Alles in guter Ordnung bleiben werde, wenn Jeder sich nur um sich selber bekümmern und gehörig sein Haus bestellen wolle. Es ist wieder der Edelmann, dem diese Zusprache des Trostes für die deutschen Landsleute in den Mund gelegt wird, und wenn auch wir, die nicht mehr in jener Zeit leben, wo ein so furchtbares Phänomen der Weltgeschichte Allen auf die Nägel brannte, es wohl nicht ungern sehen würden, wäre

diese ernstgemeinte Reflexion aus dem flüchtigen Scherze ganz weggeblieben, so ist doch — und darauf kommt es hier ja blos an — auch darin nichts enthalten, was die Beschuldigung, Göthe habe in politischen Dingen stets nur eine unfreie und beengte Anschauung gehabt, aufrecht erhalten könnte. Denn welcher deutsche Patriot, mochte er nun von der ursprünglichen Tendenz der französischen Revolution so günstig denken, als es überhaupt statthaft ist, hätte wohl wünschen mögen, daß ihre Greuel und Schrecken sich auch in die Heimath verpflanzten?

Was von Göthe und Schiller, gilt aber auch von den übrigen Dichtern der Sturm- und Drangperiode: ihre poetische Thätigkeit förderte das Lustspiel wenig oder gar nicht. So schrieb der geniale, doch leider allzu excentrische Jacob Michael Reinhold Lenz — geboren 1750 zu Seßwegen in Livland, gestorben nach einem Leben voll Leiden, Irthümern und Fehlern im halben Wahnsinn zu Moskau 1792 — zwar eine ganze Reihe von Komödien, z. B. „der Hofmeister“, „der neue Mendoza“, „die Soldaten“, „die Freunde machen den Philosophen“ u. s. w., sie sind aber nie zur Aufführung gekommen und entzogen sich dem Theater gänzlich, da neben unverkennbar dichterischem Instinct sich eine Grillen- und Launenhaftigkeit darin zeigt, mit der das Publikum sich nie würde befreundet haben. Und Friedrich Maximilian von Klinger — geboren 1753 zu Frankfurt a. M., dann Student der Theologie zu Gießen, Theaterdichter bei der Seylerschen Gesellschaft, Soldat in österreichischen Diensten und endlich russischer Staats-

mann von Ansehen und Bedeutung, als welcher er 1831 starb — Klinger sagen wir, entbehrte in seinen Lustspielen: „die falschen Spieler", „der Schwur", „die zwei Freundinnen" ꝛc. zwar nicht der Heiterkeit und guten Laune, des Witzes und mancher glücklichen Einfälle, Niemand aber kam ja bei ihm zum Genuß solcher Vorzüge, da er nach Göthes Worten „den Scherz alsbald selbst wieder durch bitteres Miswollen verkümmerte".

Sechstes Kapitel.

Kotzebue und Iffland Herrscher im Repertoire.

Man konnte, da Goethe und Schiller auf dem Gebiete des Lustspiels sich also nur wenig fruchtbar erwiesen, das Wort des Dichters umkehren und sagen: Da die Könige nicht bauten, hatten die Kärrner zu thun, und zwar vollauf zu thun, um die Schaulust und Neugier des unersättlichen Publicums zu befriedigen. Alle diese productiven Talente inferioris ordinis hier aufzuzählen, dürfte unmöglich sein, wäre aber auch unnöthig, da die meisten derselben bereits wieder vergessen und ihre Stücke verloren gegangen sind.

Ausführlicher haben wir zunächst von dem Manne zu sprechen, der, mit einer Fruchtbarkeit begabt, wie weiland Lope de Vega, am wenigsten von Allen darum verlegen war, Neues und immer Neues zu bieten, der ohne Aufhören schrieb und schrieb, und zwar Trauerspiele, Komödien, Singstücke, Zauberpossen buntdurcheinander: wir meinen August von Kotzebue. Geboren 1761 in Weimar, machte derselbe später in russischen Hofdiensten hohe Carrière, war eine Zeit lang an Alxingers Stelle

Theaterdichter in Wien, dann ein Jahr hindurch Verbannter in Sibirien, zu Gnaden wieder angenommen Intendant der Bühne zu Petersburg und schließlich in Deutschland, wie man wenigstens argwöhnte, Agent und Spion der russischen Regierung, als welcher er 1819 in Mannheim von dem fanatischen Studenten Karl Sand ermordet wurde. Kotzebue hat das Schicksal gehabt, welches oft schon Dichtern zweiten oder dritten Ranges, die eine Zeit lang auserwählte Lieblinge des Publicums waren, widerfahren ist, d. h. es trat ein Rückschlag in der öffentlichen Stimmung ein, und wie sich früher Alt und Jung, Vornehm und Gering an seinen Stücken belustigte und erbaute, so gehört es jetzt, besonders bei den Kritikern von Fach, zum guten Ton, ihn zu schmähen und zu verachten; von seinen Werken aber sind nur die Wenigsten noch Eigenthum der Bühnen geblieben, und auch diese nur, weil sie entweder Paraderollen berühmter Schauspieler enthalten, oder das leichter zufrieden zu stellende Sonntagspublicum dann und wann massenweise in's Theater locken können. Gegenüber nun manchen durchaus absprechenden Urtheilen, die wir in letzter Zeit über Kotzebue haben hören müssen, dürfte es keine unwürdige Aufgabe sein, darzuthun, welches die rechte Mitte sei bei einer Schätzung seines künstlerischen Werthes. Daß er des classischen Dramas nicht mächtig war, und seine Trauer- und Lustspiele nichts weiter sind, als Conglomerate plumper Bühneneffecte und sentimentaler Phrasen, muß freilich zugestanden werden. Damit ist der Stab gebrochen über die eine Hälfte seines Wirkens; die andere, größere aber, die

dem Komödienschreiber Kotzebue angehört, verdient weit mehr Beachtung. Er war jedenfalls im Besitze eines höchstbedeutenden und vielseitigen Lustspieltalentes, das ausgiebig genug erschien, um nicht nur viele unterhaltende Kleinigkeiten zu schaffen, wie z. B. „den Freimaurer," „die Rosen des Herrn von Malesherbes" u. s. w. — Stückchen, welche wirklich allen an ihr untergeordnetes Genre zu stellenden Forderungen Genüge leisten, sondern auch um eine Anzahl, zwar keineswegs vollendeter, aber doch durch mannichfache Vorzüge ausgezeichneter, den Abend füllender Lustspiele hervorzubringen. Er bewies sich darin als Meister des heiterbelebten, pointenreichen Dialogs, sowie unerschöpflich im Erfinden spaßhafter Scenen, worunter ihm vor Allen die gelangen, wo, wie im „Wirrwarr" und den „Pagenstreichen," ein ausgelassener junger Bursch alle seine Umgebungen mit Neckereien plagt, und den polternden Alten, die gestrenge Frau Tante, den aufgeblasenen Modegecken, den ergrauten Hagestolz, der trotz seiner Jahre noch auf Freiersfüßen einherschreitet und die hübsche Tochter vom Hause zu gewinnen trachtet, sammt und sonders nach seiner Pfeife tanzen läßt. Kotzebue besaß aber nicht blos die Komik des Wortspiels und der Situation, sondern er war hier und da voller Humor auch in der Charakterzeichnung, und man kann aus seinen besseren Lustspielen eine ganze kleine Gallerie burlesker Figuren zusammenstellen, von denen freilich einige Caricaturen sind, andere aber getreu dem Leben und zwar dem deutschen Leben entnommen, sowie von Kotzebue zuerst auf die Bühne gebracht

wurden. „Don Ranudo de Colibrados“ und seine erhabene Gemahlin Olympia, in welchen beiden der Adelstolz im Bettlerkleide erscheint, verdanken freilich nicht ihm, sondern dem Dänen Holberg ihr Dasein, und „der Verschwiegene wider Willen“ ist nur die Nachbildung eines älteren französischen Stücks: „le Tour à Versailles.“ Originale sind dagegen die drei Klatschschwestern in den „deutschen Kleinstädtern“ (woraus der Name Krähwinkel populär wurde), ferner der „Pachter Feldkümmel,“ Schneider Fips, Elias Krumm im „geraden Weg,“ endlich auch nebst noch manchen Anderen Peregrinus, „der Vielwisser,“ dessen Gestalt eine meisterliche Parodie der pedantischen Stubengelehrsamkeit sein würde, wenn nicht durch einen argen Makel in seiner sittlichen Bildung uns alles Behagen und aller Spaß schließlich noch vertrieben würde. Denn wenn es zwar ungemein lächerlich ist, zu sehen, wie der aller Künste und Wissenschaften kundige, alle mögliche Sprachen sprechende Peregrinus nicht einmal so viel vermag, wie sein Bruder, eine biederherzige „Einfalt vom Lande;“ d. h. nämlich, wie er nicht einmal eine von letzterem mit ein wenig Mutterwitz leicht zu Stande gebrachte Versöhnung zwischen zwei alten Herren bewerkstelligen kann: — so wird uns doch dieser bisher durchaus ergötzliche Mensch schnell verächtlich und hassenswerth, sobald wir erfahren, daß er sich gegen ein rechtschaffenes Mädchen eines Treubruches schuldig gemacht hat, und statt der von Anfang an sehr heiteren Stimmung, in die das Stück uns versetzt, überfällt uns schließlich eine arge Mißstimmung.

Damit sind wir bereits bei den Schattenseiten Kotzebue's angelangt, die wir, wollen wir gerecht sein, nicht übersehen dürfen. Daß er einen seltenen Grad von Productionskraft besessen, wird Niemand leugnen, aber er hat mit dem ihm verliehenen Pfunde auf schlimme Weise gewuchert. Aus einem tieferen Bedürfniß heraus hat er nie geschrieben, sondern das Motiv seines Dichtens war immer die Speculation. So ist er ein Vielschreiber geworden und hat alle Sünden eines solchen begangen und alle seine Fehler besessen. Um nur immer Neues zu bringen, hat er sein Talent in nichtssagenden dramatischen Anecdoten zersplittert, und auch mit den auf größeren Umfang berechneten Stücken sich niemals gehörig Zeit gelassen. Dieser Flüchtigkeit entsprangen viele Mängel und Schwächen: die schablonenhafte Anlage der Handlung, die Wiederholung und Dehnung der Exposition, die Langeweile und Hohlheit der Monologe, überhaupt die Salopperien in der Sprache, die nicht im Geringsten gewählt ist und jedes Aufschwunges entbehrt. Form und Inhalt passen zu einander, denn seiner Komik geht ja gleichfalls Feinheit und Idealität ab; sie ist theatralisch wirksam, aber sie gehört nur dem niederen Genre an und trägt blos die gröberen, possenhaften Elemente in sich. Es fehlt überhaupt bei ihm jede Erhebung aus der Alltäglichkeit, und was im höheren Sinne Poesie, poetische Anschauung und Empfindung genannt wird, ist ihm gänzlich versagt gewesen. Seelenadel ist bei einem Kotzebue nicht zu finden, und ob wir auch wohl mehrere hundert zum Theil sehr ergötzliche Figuren aus seinen 98 Stücken kennen lernen,

so ist darunter doch keine einzige wahrhaft bedeutende Individualität, keine in sittlichem Sinne tadellos schöne Natur. Somit kommen wir auf den schwersten Vorwurf, den man ihm machen muß: das moralische Bewußtsein im weitesten Sinne des Worts ist ihm abgegangen. Patriotismus und Ehrgefühl sind geistige Güter, die er nie besaß, und an der Stelle einer gesunden Sittlichkeit stand bei ihm eine seinen innersten Kern aushöhlende Obscönität. Diese letztere hat ihr Müthchen besonders in zweien seiner Lustspiele gekühlt, die für die Art und Weise seines Schaffens sehr charakteristisch sind. „Die beiden Klingsberge“ können in formeller Hinsicht zwar als eines der manierlichsten Stücke von Kotzebue gelten, der Kern darin ist aber auch verdorben. Wir wollen nicht den Moralisten spielen und dem jungen Grafen seinen Leichtsinn hoch anrechnen; doch dadurch, daß der Vater trotz grauer Haare und Podagra noch immer jeder Schürze nachläuft und Schurke genug ist, selbst das Mädchen, welches der Sohn sich zum Weibe erkoren, versuchen zu wollen, geht unsre gute Laune, die im Lustspiel nicht von uns weichen sollte, unwiderbringlich verloren, und sie kehrt auch dann nicht zurück, wenn der alte Sünder einen Augenblick voller Pietät an seine verstorbene Gattin zurückdenkt, oder wenn wir ihn überall abgewiesen und von seinem Sohne überflügelt sehen. In noch viel leichtfertigerer Weise springt Kotzebue im „Rehbock“ mit den sittlichen Begriffen um, und ganz unbegreiflich scheint, wie der ehrliche Lortzing aus diesem Stücke gerade eine Oper machen konnte. Es macht sich darin wieder einmal jene bekannte „Stimme

der Natur" geltend, und wenn dieselbe auch anderwärts schon Vieles, was unverantwortlich war, laut werden ließ, so darf man doch behaupten, es sei mit ihr nirgends schnöderer Misbrauch getrieben worden, als hier von Kotzebue. Das Ganze läuft auf den undelicaten Spaß heraus, daß verheirathete Männer fremden Weibern nachstellen, und ihre Frauen dagegen sich von Hausfreunden, Dienern, oder gar vom ersten besten Unbekannten die bedenklichsten Caressen gefallen lassen, daß aber schließlich diese wie jene entweder sich als die nächsten Blutsverwandten, z. B. als Brüder, oder als verkleidete Personen desselben Geschlechts herausstellen. So bleiben sie insgesammt, wie auch der zweite Titel des Stücks besagt, obgleich „schuldbewußt", doch „schuldlos" und es tritt also gerade das Gegentheil von dem Ende der Götheschen „Mitschuldigen" ein. Aber wenn auch, die Lüsternheit hat sich doch weidlich vergnügen können, und zwar außer an der im buchstäblichen Sinne zweideutigen Huldigung, auch noch an dem Dialog, welcher fast auf jeder Zeile ein schlüpfriges Wortspiel enthält, und, mit dem verglichen, jener auch von Kotzebue herrührende unziemliche Einfall im „Landhaus an der Heerstraße", die der Mutterschaft vorangehende zeitweilige Difformität der Frauen zu einem komischen Bühneneffect zu benutzen, doch noch immer wie ein sehr harmloser Gedanken erscheinen kann.

Neben Kotzebue hatte sich besonders noch August Wilhelm Iffland, der berühmte Schauspieler, als dramatischer Schriftsteller eine lange Zeit ungemeiner Beliebtheit zu erfreuen. Geboren 1759 in Hannover, bildete sich derselbe in Gotha unter

Eckhof für die Bühne, folgte 1779 dem Rufe des Freiherrn von Dalberg nach Mannheim, wo er den Grund zu seinem Ruhme legte, ging 1796, durch kriegerische Ereignisse aus Süddeutschland vertrieben, als Director des Nationaltheaters nach Berlin und starb nach einem ehrenvollen Wirken, das für die Kunst herrliche Früchte trug, 1814 in der preußischen Hauptstadt. Die Verdienste, welche der seltene Mann sich erwarb, sind bekanntlich doppelter Art. Als darstellender Künstler ist er, beiläufig gesagt, als Gründer jener jetzt noch besonders in Süddeutschland heimischen realistischen Schauspielerschule zu bezeichnen, auf die, obgleich sie älter ist, als die zu Goethe's und Schillers Zeit in Weimar entstandene sogenannte classische oder ideale Schule, doch immer noch die meiste Hoffnung hinsichtlich einer gedeihlichen Entwicklung unserer Kunstzustände gesetzt werden muß. Wie in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, so hat sich Iffland aber auch in der Geschichte unserer dramatischen Literatur eine bleibende Stelle erworben, so viel Anfechtungen auch sein Wirken vom Standpunkte der Gegenwart mit Recht zu erleiden haben wird. Er war in der Gunst des Publicums ein Rival Kotzebue's und es ist interessant zu sehen, wie seine Stücke zwar ebenfalls des idealen Hintergrundes entbehren, und wie er selber zwar auch nicht die Höhe geklärter Objectivität hat erklimmen können, wie er aber sonst ein directes Gegenstück zu jenem liefert. Denn, wenn man sagen muß, daß Letzterer sein ohne Zweifel großes und fruchtbares Talent durch Nachlässigkeit und übermäßige Anstrengung zu Grunde

gerichtet habe, so begegnen wir bei Iffland vielmehr der sorgfältigsten Pflege einer weniger hervorragenden, minder leicht producirenden Begabung, die jedoch gerade durch die Bedachtsamkeit ihres Schaffens sich frei erhielt von mannichfachen Fehlern in der Technik, welche bei Kotzebue sich oft störend hervordrängen. Ferner, wenn eben dieser eine frivole Natur war, die nur sehr laxe Begriffe von sittlichem Decorum und gesellschaftlichem Anstand hatte, wenn er wie ein Roué erscheint, der die Liederlichkeit des ancien régime auf heimischen Boden verpflanzte, freilich ohne die dort versöhnende gallische Feinheit und chevalereske Gesinnung, so war Iffland vielmehr der leibhafte deutsche Philister des zopfigen 18. Jahrhunderts mit dessen spießbürgerlicher Moral und hausbackener Sentimentalität. In der That, bei jeder, auch der kleinsten Seitenbewegung werden wir gewahr, daß ihm „der Zopf hinten hängt,“ indessen ihm „geht das nicht zu Herzen,“ wie jenem Manne in dem bekannten Chamisso'schen Liede, sondern er trägt die gravitätische Zier mit Selbstbewußtsein und mit Behagen. Mit anderen Worten: er log die Zuschauer in seinen Rührstücken nicht an, wie Kotzebue, der arge Schalk, es that, und er machte sich nicht, wie dieser, über die Thränen, die er erregt hatte, hinterher lustig, sondern sein eigenes Herz war dabei im Spiele, und er schwelgte selber mit in jener Empfindsamkeit, welche ein allgemeines Gebrechen seines Zeitalters war, deren Krankhaftigkeit aber wir erkannt haben und von der wir deshalb ein für allemal abstehen. Die Sentimentalität war von Iffland's Wesen und Dichten unzertrennlich,

und nicht blos seine „bürgerlichen Schauspiele," sondern auch die sogenannten Lustspiele sind von diesem schädlichen Stoffe inficirt. Einzelne Figuren derselben haben zwar heiteren Charakter, aber gerade sie sind immer nur episodisch behandelt und geben blos die Staffage ab; die Handlung selber enthält dagegegen keine eigentlich scherzhaften Elemente, und man wird sagen dürfen, Iffland's Lustspiele seien blos Beispiele der ursprünglich Lessing'schen, jedoch bereits in's Extrem gesteigerten Theorie eines rührenden Lustspiels, oder besser noch Beispiele jenes weinerlichen Lustspiels, von dem sogar auch Lessing nichts wissen wollte, „weil es einzig und allein darauf ausgeht, uns weich zu stimmen." Denn sehen wir uns doch einmal gleich die berühmteste von Iffland's Komödien näher an, „die Hagestolzen" nämlich, welche übrigens, während einige seiner Schauspiele noch jetzt gegeben werden, allein von allen seinen Lustspielen, wenigstens theilweise unter dem den letzten zwei Acten angemessenen Titel: „Liebe auf dem Lande" sich noch bis heute auf der Bühne erhalten haben. In der Handlung dieses Stücks sucht der Dichter einen erträumten Unterschied zwischen Stadt und Dorf geltend zu machen; die erstere ist nach seiner Imagination ein wahres Sodom und Gomorrha, das Zweite aber eine Art Himmel auf Erden und seine Bewohner so ungefähr wie Menschen vor dem Sündenfalle. Auf der Basis so kränkelnder und aller realen Wahrheit entbehrender Einbildung baut sich nun eine Begebenheit auf, von der man kecklich behaupten darf, sie berge auch kein noch so kleines Körnchen von

Humor und guter Laune in sich. Der Hofrath Reinhold, ein schon stark den Vierzigen zuneigender Junggeselle, war mit seiner Charakterschwäche ganz in die Hände seiner frömmlerischen Schwester und seines spitzbübischen Bedienten gerathen, die beide ihn deswegen vom Heirathen abzuhalten versucht hatten, damit das Vermögen nach seinem Tode nicht in andere Hände komme. Doch reist er einmal auf sein Gut und kehrt in der Familie des Pachters ein, woselbst nicht blos die ordinäre menschliche Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit, sondern vielmehr eine geradezu engelhafte Unschuld und Tugend zu Hause zu sein scheint. Margarethe besonders, die junge Schwester Linde's, ist eine paradiesisch reine „schöne Seele," ein butterweiches Gemüth, das aller Augenblicke von sentimentaler Rührung überläuft und trotz ihrer Zümperlichkeit — aus lauter Naivetät versteht sich — in der Liebe sehr zudringlich verfährt. Den alten Knaben Reinhold bezaubert sie alsbald gänzlich, und wie sie endlich das bekannte Kinderlied: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut?" zu singen anfängt, besinnt er sich nicht länger und macht sie flugs zur Frau Hofräthin. So endet das Stück und auf unsere nun laut werdende Frage: Trat darin eine komische Figur auf, enthielt es eine spannende lustige Intrigue, konnten wir über eine Situation, eine Wendung des Dialogs lachen? — wird uns immer nur die bestimmte Antwort: Nein!

Und so ist es noch mit allen übrigen „Lustspielen" Iffland's. „Der Herbsttag," „Leichter Sinn," „der Fremde," „Hausfrieden," „die Reise nach der Stadt" u.s.w. —

von seinen vielen Bearbeitungen Picard'scher Komödien ganz zu schweigen — sie Alle sind voll von jenem weinerlichen Pathos, mit dem leider seine Ehrbarkeit versetzt ist, das aber auch dadurch zu keiner Berechtigung kommt, daß es, wie gesagt, nicht, wie bei Kotzebue, für unsittliche Stoffe verwandt wird, sondern stets, um uns eine an und für sich nützliche Lehre aus dem Büchelchen „Weisheit und Tugend" in's Gedächtniß zurückzurufen. Ja, das macht vielmehr die Sache vor dem Richterstuhl der ächten Poesie nur noch schlimmer. Denn der Dichter soll nicht mit directen Worten Tugend predigen, und da seine Stätte die Bühne ist, soll ihm nicht nach einem Platze auf der Kanzel gelüsten! Seine Werke sollen sittlichen Gehalt haben und, was ewig gut und schön ist auf Erden, durch ihre Kunst feiern — aber man muß die Absicht nicht merken, damit man nicht, wie das Sprüchlein ganz richtig besagt, „verstimmt wird." Iffland dagegen läßt an Andeutungen und sinnbildlichen Darstellungen sich nicht genügen, sondern nimmt bei jeder Gelegenheit den Mund voll tugendhafter Phrasen und trägt die moralische Färbung, wie man in derber, aber treffender Weise gesagt hat, „faustdick" auf, so daß die Schönheit des dramatischen Gemäldes dadurch zu Grunde geht. Und es ist dies um so mehr zu bedauern, als dasselbe sonst große Vorzüge aufzuweisen hat, und z. B. mit verständigem Sinn und Menschenkenntniß angelegt, so wie sorgfältig und mit künstlerischem Ernste ausgeführt ist.

Siebentes Kapitel.

Zeitgenossen und Mitstrebende.

Gleichzeitig mit Kotzebue und Iffland war, wie wir schon oben bemerkten, noch eine ganze Legion von Fabrikarbeitern im Gebiete der niederen Dramatik thätig für die Bedürfnisse der praktischen Bühne und den wenig gewählten, leicht zufrieden zu stellenden Geschmack des großen Publicums. Einer der ältesten war unter ihnen Friedrich Wilhelm Gotter, geboren 1746 zu Gotha. Anfangs Student der Rechte in Göttingen, wo er die Bekanntschaft Eckhofs machte, wurde er später geheimer Archivar in Gotha, Legationssecretär in Wetzlar, wo er sich an Goethe und den jungen Jerusalem anschloß, sowie auf's Neue in Göttingen Führer zweier Edelleute und im Verein mit Boje Herausgeber des ersten deutschen Musenalmanachs. Er starb als Geheimsecretär und Legationsrath in Gotha 1797. In dramatischen Arbeiten der französischen Sprache hatte er sich schon als Knabe versucht, und auch die Stoffe seiner später entstandenen Theaterstücke sind fast alle auf fremdem, vornehmlich

französischem Boden erwachsen, doch in freier Bearbeitung deutsch wiedergegeben und sie erfreuten sich damals des vollständigsten Beifalls auf allen Bühnen. Wir wollen von seinen Werken nur kurz einige Titel nennen: „Der argwöhnische Ehemann," der Ehescheue," „der Faschingsstreich," „Trunkener Mund wahrer Mund," „Zwei Onkel für Einen," „das öffentliche Geheimniß" u. s. w.

Die Bedürfnisse der praktischen Bühne, von denen wir sprechen, zu befriedigen, mußten, wie man sich leicht denken kann, die mit der Kenntniß des theatralischen Effects vertrauten Schauspieler vor Allem im Stande sein. Es erscheint deshalb sehr natürlich, daß sich neben Iffland noch Viele derselben auch als Lustspieldichter mit Glück versuchten. Hier wäre wohl zuerst Friedrich Ludwig Schröder zu erwähnen, als dramatischer Künstler und Theaterdirector einst der „Große" genannt, als Verfasser von Bühnenstücken aber nur von sehr zweifelhafter Größe und einer höchstens relativen Bedeutung. Schröder war 1744 in Schwerin geboren; sein Vater war früher Organist in Berlin, seine Mutter die als Schauspielerin und Theaterdirectrice nachher berühmte Ackermann, deren zweiter Ehe auch Charlotte Ackermann ihr Dasein verdankte. Den Ruhm eines der ersten mimischen Künstler seiner Zeit erwarb sich Schröder, als er, der vorher in komischen Rollen thätig war, sich zum tragischen Fache wandte. Mit seiner Mutter gemeinschaftlich übernahm er 1771 die Leitung der Hamburger Bühne und stets unvergeßlich wird es bleiben, was er als Director durch sein

energisches Streben, die einzelnen Leistungen zu einem Ganzen zu vereinigen, sowie das Leben der Schauspieler außerhalb des Theaters den bürgerlichen Gesetzen conformer zu machen, für Hebung der dramatischen Kunst in Deutschland gethan hat. Ihm haben wir auch eigentlich die Verpflanzung Shakespeare's auf heimischen Boden zu danken. Lear, Heinrich IV. u. s. w. erschienen durch Schröder zuerst auf unserem Theater, und um dem Mangel an Lustspielen abzuhelfen, unterzog er die Stoffe der englischen Komödien aus nachshakespeare'scher Zeit, vor Allem die Werke Beaumonts und Fletchers einer freien deutschen Bearbeitung. Man mag das immerhin in gewissem Sinne, d. h. factisch genommen, eine Bereicherung der deutschen Bühnenlitteratur, eine Erweiterung ihres Horizontes nennen, doch Schade, daß Schröder zwar die routinirte Hand des alten Practikers in allen technischen Beziehungen, in ideeller Hinsicht aber keinen psychologischen Blick und keine poetische Tiefe besaß. Der eigentliche Inhalt seiner Stücke ist meist ein verwerflicher. Sie spielen, da er die englischen Stoffe ganz und gar nationalisirte, in der deutschen Gegenwart, doch die gesellschaftlichen Verhältnisse derselben sind höchst unwahr geschildert und besonders die adeligen Cirkel, in die uns Schröder mit Vorliebe einführt, waren und sind in der Wirklichkeit doch ganz andere, als die von ihm gezeichneten. Am freiesten von Verzeichnungen ist noch das bis auf den heutigen Tag nicht ungern gesehene und effectvolle Lustspiel: „Stille Wasser sind tief," eine Nachbildung des Beaumont-Fletcher'schen Werkes: rule a wife

and have a wife, wogegen z. B. zwei andere: „der Ring“ und als Fortsetzung desselben: „Eine unglückliche Ehe aus Delicatesse“ durch crasse Unnatur geradezu abstoßend wirken. Andere Schröder'sche Stücke heißen: „das Blatt hat sich gewendet,“ „der Vetter in Lissabon,“ „Glück bessert Thorheit,“ „Irrthum an allen Ecken,“ „der eifersüchtige Ungetreue,“ „das Porträt der Mutter u. s. w.

Noch einige andere Schauspieler hatten als Bühnendichter für die damalige Zeit Verdienste. So Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, der 1746 in Berlin geboren ward und 1774 in Gotha debutirte. Mit Helmuth führte er die ihm von Kurfürst Max Friedrich von Köln übertragene Leitung der Bühne in Bonn bis 1781, dann bildete er eine eigene neue Gesellschaft, die er bis zu seinem 1796 erfolgten Tode in Frankfurt a./M., Mainz, Bremen, Göttingen, Hannover u. s. w. herumführte. Als Schauspieler gehörte er nicht zu den Koryphäen, er war aber ein Director, der in mislichen Zeiten mit Umsicht, Berechnung und glücklichem Erfolg operirte und mit dazu beitrug, daß das Gewerbe des Schauspielers in bessere Achtung kam, als bisher. Was seine Werke für die Bühne anlangt, so wurde besonders sein Lustspiel: „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ überall mit unverwüstlichem Beifall gegeben. Humor und technisches Geschick im Aufbau der einzelnen Scenen sind demselben nicht abzusprechen, wenn darin auch, ebenso wie in „den Ehestandscandidaten,“ in „Henriette Adelheid von Veltheim,“ in „Wilhelmine von Blond=

heim," „Pygmalion," „Was vermag ein Mädchen nicht?" u. s. w. die künstlerische Feinheit und Freiheit fehlt. Sie enthalten alle mancherlei Plattheiten, aber auch ein reges dramatisches Leben. — Heinrich Beck, geboren 1760 zu Gotha, Eckhof's Schüler und neben Beil, Iffland u. s. w. später eine Zierde des Mannheimer Theaters in der Dalberg'schen Zeit, bearbeitete nach einem englischen Stoffe „die Schachmaschine." Dies Stück gehörte lange Jahre zu den überall gern gesehenen und als Carl von Ruf hat mancher Schauspieler mit schlanker Gestalt und ein paar feurigen Augen Unfug in den Köpfen der Zuschauerinnen angerichtet. Wir jedoch mögen von diesem Narren — um kein schlimmeres Wort zu brauchen — jetzt nichts mehr wissen, und ebensowenig von dem albernen Graf Balken oder von dem sich gegenseitig stets Sottisen sagenden Ehepaare, dem Herrn und der Frau von Rink, welch letztere malhonnet genug ist, einen von ihr begünstigten Liebhaber ihrer Tochter selbst in deren Kammer zu führen, um dadurch die Zustimmung ihres Mannes zur Heirath erzwingen zu wollen. Das ist offenbar eine radicale Gemeinheit und es muß billig Wunder nehmen, daß unsere Voreltern, die mehrfach doch viel strenger in sittlicher Hinsicht dachten, als wir, darüber nicht im Geringsten ungehalten wurden. Jetzt leben weniger harmlose Leute, für die der Spaß engere Grenzen hat, und so ist denn der neuerdings wiederholt angestellte Versuch, das Lustspiel abermals aufzuführen, an dem Widerwillen des Publicums gegen dasselbe gescheitert. — Etwas Besseres ist über die Lustspiele

Friedrich Wilhelm Zieglers zu sagen, der 1760 in Braunschweig geboren und auf Kosten Kaiser Josephs II. für die Kunst ausgebildet wurde, und welcher dann am Wiener Theater fast 40 Jahre lang zwar nicht in hervorragender, doch in achtungswerther Stellung thätig war. Die Sprache und Manier in seinen Stücken ist längst veraltet, doch kann man ihnen Erfindungsgabe, rasche Entwicklung und wirksame Situationen nicht absprechen. Einige davon, z. B. „Parteienwuth" und das ergötzliche „Haus der vier Temperamente" werden selbst jetzt noch manchmal gegeben. Ziegler starb 1827 zu Preßburg.

Auch der Name Johann Jacob Engels, des berühmten Verfassers der „Mimik" und des meisterlich gelungenen Charakterbildes: „Lorenz Stark" ist in der Geschichte des deutschen Lustspiels wenigstens vorübergehend zu erwähnen. 1741 zu Parchim geboren, ward er 1776 Lehrer am Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin, sowie 1787 Oberdirector des dortigen Theaters, welche Stelle er aber 1794 schon wieder niederlegte. Er starb 1802. Als Bühnendichter ahmte er Lessings Muster nach und bewährte sich, wie überall in seinen Werken, als feiner und sauberer Charakterzeichner, dem aber der warme Puls des Herzens abgeht. So ist selbst sein vorzüglichstes Lustspiel: „der Edelknabe" im Styl, namentlich wenn man auf die Zeit Rücksicht nimmt, ein Muster wahrer Eleganz, sonst aber, im Inhalt, doch ziemlich unbedeutend. Beiläufig gesagt, ist dies Stück das erste, in dem der später noch oft auf die Bühne gebrachte alte

Fritz eine Rolle spielt, ohne daß jedoch sein Name im Personenverzeichniß direct angegeben wäre. Der Verfasser nennt vielmehr einfach einen „Fürsten" statt des damals noch lebenden Königs von Preußen. — Carl Christian Engel, sein jüngerer Bruder, schrieb ebenfalls mehrere Komödien, z. B. „der Geburtstag", „das Mutterpferd", „der kleine Irrthum", doch davon nur beiläufig.

Franz Joseph Maria von Babo, geboren 1756 zu Ehrenbreitenstein, später in München Censurrath und Intendant des dortigen Theaters, gestorben 1822 und berühmt besonders als Autor des „Otto v. Wittelsbach", jener besten aller Rittertragödien neben Göthes „Götz", versuchte sich dann und wann auch auf heiterem Gebiete und schrieb z. B. das Lustspiel: „der Puls", worin abgesehen von der Plumpheit der Exposition in ziemlich decenter, hier und da sogar gemüthlich anregender Weise der bekannte Stoff behandelt wird, daß Vater und Sohn sich in ein und dasselbe Mädchen verlieben.

Den meisten Beifall aber neben den Kotzebueschen und Ifflandschen Stücken fanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Lustspiele der beiden Leipziger Christian Friedrich Bretzner und Johann Friedrich Jünger, von denen wir im Zusammenhange sprechen können, da die Gestalten, die sie auf der Bühne erscheinen ließen, viel Conformes haben. Der Letztere von Beiden war als Sohn eines Kaufmanns in Leipzig 1759 geboren und vertauschte als Student die Rechte mit den schönen Wissenschaften, zu denen er sich von Jugend auf

besonders hingezogen fühlte. Er wurde nach einander der Hofmeister zweier Prinzen, lebte später einige Zeit in Weimar, so wie von 1787 an in Wien, wo er von 1789—94 die Stelle eines Theaterdichters bekleidete, die nach ihm erst Alxinger und dann auch Kotzebue inne hatte. Daß er sein Amt aufgeben mußte, kränkte ihn so sehr, daß er momentan einer bis an Tiefsinn und Geisteszerrüttung grenzenden Melancholie verfiel; aber sonderbar genug, gerade in solchen Perioden, wo er wie ein Einsiedler ohne jeden Umgang zu leben pflegte, schuf er die heitersten Erzeugnisse seiner Muse. Er starb 1797. Sein Landsmann Bretzner war 1748 in Leipzig geboren und bis zu seinem Tode im Jahre 1837 Mitinhaber einer dortigen Handlung, ein pünktlicher, redlicher Geschäftsmann und angenehmer Gesellschafter, der die von ihm vorhandnen Theaterstücke in seinen Mußestunden verfaßte. Auch im Singspiel und in der Oper versuchte er sich, auf welchem Gebiete sein „Belmont und Constanze" durch Mozarts Composition unsterblich ward. Freilich benutzte der große Meister das Textbuch ohne Vorwissen Bretzners, der dann noch über die ihm gethane Unbill öffentlich bittere Beschwerde führte. Er ahnte damals nicht, daß, wenn seine Lustspiele längst vergessen sein werden, sein Name Dank der Mozartschen Oper doch fort und fort leben wird. Wir sagten oben Jüngers und Bretzners Gestalten hätten viel Aehnlichkeit untereinander, und das muß wahr sein. Väter, die sich wie Tyrannen in ihrem Hause geberden, für die Töchter Männer auswählen ohne Rücksicht darauf, ob diese sie lieben oder nicht, die

erwachsene und bereits zu Doctoren und Officieren avancirte Söhne in Gegenwart ihrer Bräute mit Ohrfeigen tractiren, die Diener schimpfen und prügeln, was Zeug hält, und allerlei andre dergleichen Rohheiten und Gewaltthätigkeiten begehen — die aber dennoch, z. B. wenn sie sich ein Haarbeutelchen angetrunken, ihre schwache Stunde haben, sentimental werden und sich, sozusagen, um den Finger wickeln lassen; ferner gewöhnlich zwei Liebespaare, deren Eines aus einem jugendlichen Brausekopfe und einem sanften, nachgiebigen Mädchen, das, wie es scheint, nicht bis drei zählen kann, dennoch aber ohne viel Scrupel ihren Courmacher auf Strickleitern in das Schlafzimmer steigen läßt, und deren Anderes dagegen aus einem schüchternen, sehr modesten Jüngling und einem gar muthwilligen Dämchen besteht, die sich auch vor dem bärbeißigen Vater oder Vormund nicht im Geringsten fürchtet, sondern ihm schmeichelnd um den Bart zu gehen weiß; dann auch ein paar schon dem Vierzigen nahe Junggesellen, die mit ihrer Medisance und Blasirtheit sich brüsten, dennoch aber zuletzt die frischesten Mädchen zu Frauen bekommen und den alten faden Gecken ausstechen, welcher seinem antiquirten Aeußeren noch durch Modenarrheiten und Toilettenkünste den Schein der Jugendlichkeit zu geben versucht, der sich wunder wie klug dünkt und dem weiblichen Geschlecht unwiderstehlich zu sein meint, während er allgemein für einen Strohkopf anerkannt wird und die Frauen ihn insgesammt zum Besten haben — das sind so ziemlich vollzählig nebeneinander die Figuren, welche in Bretzners und Jüngers Lustspielen vor uns erscheinen, und

es ist, wie man aus diesem Verzeichniß abnehmen kann, fast keine einzige darunter, an der man seine rechte Freude haben könnte. Am liebenswürdigsten dürfte noch die Soubrette sein, jenes lustige Mädchen, welches durch seine Klugheit und seinen guten Muth die Verwickelungen zuletzt auf ersprießliche Weise zu lösen versteht, indessen ihre Naivetät ist doch auch nur eine gemachte und ihr Witz wird oft unziemlich, oder wenigstens sie hört unpassende Scherze aus dem Munde der Herren an, ohne zu erröthen. Mit einen Worte: es ist in diesen Lustspielen von ästhetischer Feinheit, von sittlichem Zartgefühl sehr wenig die Rede und der Geist, der darin waltet, ist ohne idealen Anhauch. Nicht vergessen darf aber werden, daß Jünger allenthalben in höherem Grade, als sein College, das Maß beobachtete und immer der feinere Mann blieb. Seine Sprache, wiewohl ohne Poesie, wird doch niemals eigentlich roh und gemein, und im Ganzen genommen ist anzuerkennen, daß das freiere Wesen seiner Lustspiele einigermaßen mit dazu beigetragen hat, unsre Bühnenlitteratur aus den steifen Formen und Fesseln der Zopfzeit zu erlösen. Von seinen Stücken der besseren Art nennen wir: „die Entführung“, „das Ehepaar aus der Provinz“, „die unvermuthete Wendung“, „der Ton unsrer Zeiten“, „Er mengt sich in Alles“ u. s. w. Er hat mit diesen Lustspielen in gewisser Hinsicht noch auf spätere Autoren eingewirkt. Auf dem Repertoire der Gegenwart steht freilich einzig und allein noch seine „Entführung“ und man kann wenigstens sagen, daß dies Stück das Loos der Vergessenheit unverdienter tragen

würde, als das gleichfalls noch dann und wann gegebene „Räuschchen“, welches von allen Lustspielen Bretzners vielleicht das in den gröbsten Umrissen gehaltene und mit den grellsten Farben gezeichnete ist. Wir erinnern nur an das kleine Fräulein Julie, die, obgleich erst 10 Jahr alt, bereits von nichts Anderem mehr spricht, als von Liebe, Hochzeit und heimlichem Davonlaufen mit dem Galan. Zwar begreift man, daß der Autor in ihr die Frühreife und Verderbtheit seiner Zeit darstellen wollte, wie es ja stets Lobredner vergangener Tage gegeben hat. Julchen sollte also eine Satyre sein, aber sie ist eine so plumpe und widerliche Satyre, daß sie in uns alles Vergnügen am Spiel ertödten kann. Ueberhaupt sind die Bretznerschen Stücke, z. B. auch „Himburg und Maria“, „Felix und Hannchen“, „der argwöhnische Liebhaber“, „Complimente und Wind“, „Liebe nach der Mode“ u. s. w. meistens gut angelegt, aber nicht in gleicher Weise gut durchgeführt.

Achtes Capitel.

Die romantische Schule: Ludwig Tieck.

Und diese und ähnliche Lustspiele, über die ein unbedingtes Verdammungsurtheil auszusprechen der gegenwärtigen Zeit nicht ansteht, und von denen die Kotzebueschen, ob sie gleich auch in vielfacher Hinsicht uns unerträglich erscheinen, noch weit aus die besten sind, mußten durch zwei Perioden der Litteratur hindurch das Stammrepertoire der deutschen Bühne bilden, da die Nachfolger des classischen Zeitalters, die Romantiker, sich gegen das komische Volkstheater ebenso spröde verhielten, wie Göthe und Schiller.

Als Haupt der romantischen Schule gilt Ludwig Tieck, geboren zu Berlin 1773 und gestorben ebendaselbst 1853. Nachdem er in Halle, Göttingen und Erlangen studiert hatte, lebte er in Hamburg und Dresden litterarischen Arbeiten, später machte er eine Reise nach Italien, wurde, als Hr. v. Lüttichau 1825 die Dresdner Intendantur übernahm, dessen artistischer Beirath und folgte 1841 einer Einladung des Königs v. Preußen nach Berlin, wo er bis zu seinem Tode mit vielfachen Gnadenbeweisen aus-

gezeichnet ward. Tieck ist für die Geschichte unsrer Poesie ohne Zweifel von ganz besondrer Bedeutung gewesen, und was er durch seine „dramaturgischen Blätter", seine Arbeiten über Shakspeare, das altenglische und altdeutsche Theater, sowie durch seine practische Directionsführung nicht nur für die Dresdner, sondern, allgemein genommen, für die deutsche Bühne geleistet und erstrebt hat, steht neben den Verdiensten Lessings, Göthes und Schillers für ewig eingezeichnet. Als dramatischer Dichter aber ist er hier nur in sehr beschränkter Weise mit seinen für das Theater neubearbeiteten Volksmärchen zu nennen. Zum größten Theile sind dieselben im „Phantasus" enthalten, worin L. Tieck, ähnlich wie Boccaccio im „Decameron" eine Gesellschaft junger Herren und Damen dem Leser vorführt, deren einzelne Mitglieder die anderen abwechselnd mit einem Stück, einer Novelle oder einem Gedicht unterhalten müssen. Auf die Idee überhaupt unsre Volksmärchen dramatisiren zu wollen, kam Tieck, wie er selber gesagt hat, durch Gozzi, den Italiener; „denn ohne denselben nachahmen zu wollen, hatte ihn doch die Freude an seinen Fabeln veranlaßt, auf andre Weise und in deutscher Art ein fantastisches Märchen für die Bühne herzustellen". Aber das Widersinnige eines solchen Unternehmens liegt auf der Hand, denn im Märchen thut sich eine Welt der Wunder vor uns auf, an die man nirgends den Maßstab der Wirklichkeit legen darf. Vor unser geistiges Auge tritt ein buntes, ideales Leben, welches dem realen geradezu entgegengesetzt ist und welches eine mit den Händen zu greifende Darstellung nicht verträgt.

Bei der Lectüre zwar bietet ein Märchen aus kindlichem Gemüthe der Fantasie freien Spielraum, aber auf der Bühne wirkt der kalt reflectirende Verstand, und der Nimbus schwindet, wenn man jene mythischen Gestalten vor unser geistiges Auge führt. Auch läßt sich der eigentliche Inhalt, der innerste Kern der Märchen nicht im Mindesten mit dem Geiste des Dramas vereinen. Letzteres verlangt unweigerlich psychologische Begründung und Consequenz, sowie die Anerkennung ethischer Principien; der wunderbare Reiz und das charakteristische Merkmal des Märchens aber ist ja gerade darin gelegen, daß es von allen ernsthaften Voraussetzungen sich ebenso fernhält, wie von allen directen Beziehungen auf die wirkliche Welt, wie es denn auch nur von einem solchen Leser oder Hörer recht genossen werden kann, der für Augenblicke wenigstens jeder Vernünftelei entsagt. Diese würde den Zauber bannen, der im Märchen uns mit seinen anmuthigen Banden umgeben will und doch könnte, wenn der Schleier des Wunderbaren weggezogen ist, nichts übrig bleiben, als abgeschmackter Firlefanz oder sträfliche Indecenz.

Wir dürfen also überhaupt sagen: das Märchen verträgt in keinerlei Weise die dramatische Behandlung; aber hier kam noch ein besonderer, individueller Umstand hinzu, der allein schon im Stande gewesen wäre, das Unternehmen scheitern zu lassen. Dieser Umstand lag in der eigenthümlich tendenziösen Richtung Tiecks. Doch ehe wir darüber näher sprechen, sei erst noch Folgendes erwähnt. Von denjenigen der dramatisirten Volksmärchen, welche Tieck selber „Tragödien“ genannt hat, also z. B.

vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva" oder vom „Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens" wird natürlich hier nicht zu reden sein, ebensowenig wie von den doch wenigstens vorwiegend in ernster Stimmung gehaltenen „Spielen," dem „Blaubart," „Fortunat" &c., wogegen „der gestiefelte Kater," „die verkehrte Welt," „Prinz Zerbino" u. A. vorherrschend heitere Bilder vor uns aufrollen und deswegen auch in unserem Werke nicht mit Stillschweigen übergangen werden können. Den Vorzug nun unter diesen zuletztgenannten Stücken verdient unserer Ansicht nach das erstere: „der gestiefelte Kater," zu dessen Conception den Dichter nach seinem eigenen Geständnisse eigentlich der Däne Holbein veranlaßt hatte. Denn früh schon war er von demselben, dessen „Melampus und Ulysses, ihm immer sehr lieb waren, belehrt worden, daß die Bühne mit sich selber Scherz treiben könne", und eine eben solche Verspottung des Theaters, „die dann auch Fletcher und Ben Johnson in ihrer Art, nur mit mehr Bitterkeit und Pedanterie versuchten," sollte „der gestiefelte Kater" enthalten, sowie später noch — um den nicht unglücklichen Gedanken zu Tode zu hetzen — „die verkehrte Welt." Offen gesagt und zugestanden wird das nun freilich im Stücke selber nicht; vielmehr behauptet da der Dichter schließlich, „er hätte nur den Versuch machen wollen, das Publicum in die entfernten Empfindungen der Kinderjahre zurück zu versetzen, daß es dadurch das dargestellte Märchen empfunden hätte, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte." Wir sagen nicht, daß dies Beginnen jemals

hätte glücken können, aber um auch nur die Hoffnung darauf zu hegen, hätte Tieck ganz anders zu Werke gehen müssen. Er durfte dann keine tendenziöse Richtung verfolgen und keine modernen Elemente in das Märchen verflechten, er mußte aller romantischen Kapricen sich entschlagen und alle satirischen Beziehungen vermeiden, d. h. mit unbefangenem Sinn reproduciren und in die Naivetät einer volksthümlichen Dichtung sich versenken. Doch das war ihm unmöglich. Wenn man genauer hinsieht, entdeckt man leicht, daß Tieck selbst sich noch zu den Märchen ironisch verhielt, ebenso ironisch, wie das „verbildete" Publicum, das er mit seiner angeblichen Vorliebe für Ruhestücke in Kotzebue'scher Manier und mit seiner erlogenen Begeisterung für sinnlose Ballets und Operneffecte verspotten wollte, oder nicht minder, wie die Berliner Kritiker und „Aufklärer," die „Böttiger," „Schlosser" und „Wiesener," die er zu ärgern versuchte, indem er sie insgesammt leibhaftig sich im Parterre versammeln und mit allerlei ungereimten Bemerkungen und Behauptungen blamiren ließ, sich selber aber so stellte, als wäre er ganz entzückt von den primitiven Zuständen, die uns die Märchen schildern. „Prinz Zerbino" oder „die Reise nach dem guten Geschmack" sollte „gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers" sein, und zwar in doppelter Hinsicht. Zuerst nämlich dem Inhalte nach, insofern die Titelfigur ein Sohn des ehrlichen Gottlieb ist, der, wie wir aus jenem Stücke wissen, Gemahl einer Prinzessin wurde und nun nebst dem alten Könige, seinem Schwiegervater, und dem ganzen Hofe, worunter auch wieder

die Excellenz von Hinzenfeld (ehemals der gestiefelte Kater) zum zweiten Mal vor uns erscheint. Indessen schon, was die Handlung an und für sich angeht, steht „Prinz Zerbino“ dem „gestiefelten Kater“ an Werth bedeutend nach. Denn in letzterem war dieselbe, wenn auch vielfach verzerrt und verwickelt, mit fremden Ingredienzien versetzt und durch willkürliche Zuthaten in die Länge gezogen, dennoch immerhin verständlich; man könnte ihr, wenn auch nur mit Mühe, folgen und kam nach vielerlei Hemmnissen endlich noch zum Ziele, indem der einem Jeden aus der Jugend her erinnerliche Gang des Märchens selber den Faden darbot, der durch das Labyrinth Tieck'scher Zuthaten und Anspielungen geleitete. In „Zerbino“ aber ist die Handlung des Dichters eigene Erfindung und wir sind völlig seiner Willkür hingegeben; es ist keine sichere Basis da, wo wir fußen könnten, und wir tappen, ohne daß uns irgend woher Licht käme, hülflos im Reiche des Unsinns, welchen die bankerotte Phantasie des Dichters heraufbeschwört. Doch nicht blos hinsichtlich der Handlung, sondern auch in der Tendenz bildet Prinz Zerbino „gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers,“ insofern darin die in diesem begonnene Verspottung des Theaters an und für sich zwar weniger, wohl aber der literarischen Gegner des Dichters im Allgemeinen fortgesetzt wird. Jedoch wiederum nicht mit solchem Glücke, wie früher; denn alle die hierher gehörigen Scenen in der „allegorischen Schmiede“ und „Mühle,“ wodurch z. B. die „Kramer,“ „Spieß,“ „Veit Weber“ u. A. lächerlich gemacht werden sollten, sind durchaus nicht mit jener

übermüthigen Laune und jenem tollen, immer aber graziösen Humor gedichtet, die im „gestiefelten Kater" doch sehr oft zum Vorschein kommen. Der Witz, der früher voller Lebenswärme und ganz ohne Anstrengung hervorsprudelte, ist frostig geworden und steht nur gezwungener Maßen zu Gebote; ja manchmal bleibt er völlig unverständlich, wie die Handlung selber, der er aufhelfen und die er ausputzen soll. Auch darf noch Eines nicht vergessen werden; daß nämlich die humoristische Polemik im „Prinzen Zerbino" bedeutend weiter geht, als im „gestiefelten Kater," insofern sie nicht nur wieder gegen die „Philister," d. h. das nicht selbst productive Publicum einerseits und die activen Gegner der Romantik andererseits gerichtet wird, sondern schließlich ebenso gut auch gegen die „Poetischen" κατ᾽ ἐξοχήν selber. Es ist mit keinen von beiden etwas — das ist das Ende vom Liede. Alles ist eitel — so lautet ungefähr die unausgesprochene Schlußbetrachtung des Dichters; jedoch wir spüren, indem er dies gewahr wird, bei ihm nichts von Affection oder von Trauer über die Nichtigkeit irdischen Wirkens und Strebens. Seine Lust am Spotte hat sich befriedigt und dies genügt ihm. Sub sole nihil perfectum est — das ist wahr, aber auch erstaunlich lächerlich, nicht etwa trübselig. Mit anderen Worten: der Weltschmerz, der später unter den Romantikern Mode wurde, ist ein Uebel, welches Tieck noch nicht kannte, und Julian Schmidt hatte Recht, wenn er ihn eine „harmlose Natur" nannte.

Aber wenngleich wir das als einen Vorzug empfinden

müssen, so hatte die sonnenhelle Stimmung, die über seinen Stücken lagert, doch auch ihre Schattenseite. Denn wenn es schon ein falsches Princip zu nennen ist, die Kunst wie ein kurzweiliges, lustiges Spiel zu betrachten, bei dem kein Ernst aufzukommen braucht — so wird dies Princip geradezu verderblich und verwerflich, wenn es auch auf das Leben ausgedehnt wird. Und das hat Tieck gethan und beides allenthalben in seiner Dichtung bewiesen. Eigentliche Unmoralität kann man ihm zwar nicht vorwerfen, aber es fehlte ihm, eben weil er zu „harmlos" war und Alles auf die leichte Achsel nahm, an sittlicher Kraft und Haltung. Abgesehen von den dramatisirten Märchen zeigen uns das z. B. auch seine Novellen, und wir wollen, auch auf die Gefahr hin, von unserem eigentlichen Ziele abzuschweifen, davon ein recht schlagendes Beispiel anführen. Die kleine Erzählung: „des Lebens Ueberfluß" hat durchweg eine zarte poetische Färbung; es waltet darin ein höchst anmuthiger Humor und die Hauptpersonen Heinrich und Clara bergen eine Fülle lebenswahrer Züge in sich. Aber trotz dieses stellenweise hervortretenden schönen Realismus sind wir doch im Lande der Träume, wo man anders denkt und empfindet, als im wirklichen Leben. Die Armuth des Liebespärchens hat den Gipfelpunkt erreicht, doch wenn sie auch durch irgendwie ernsthafte Bemühungen des Mannes nach und nach beseitigt werden könnte, dieser Gedanke kommt dem Dichter nicht, sondern er findet das Nichtsthun Heinrichs so natürlich, daß darüber kein Wort verloren zu werden braucht. Zum Schluß fliegen dann

die gebratenen Tauben herum, und Alles endet in Zufriedenheit. Man sieht also auch hier, wie überall, daß Tieck den Ernst des Lebens nicht an sich herankommen läßt, und es steht zu vermuthen, daß er trotz seines jedenfalls eminenten humoristischen Talentes, auch wenn er jemals ein in den wirklich bestehenden Verhältnissen basirendes Lustspiel geschaffen hätte, dennoch keine ersprießliche Thätigkeit entfaltet haben würde. Denn auch in der Komödie sollen selbst die am weitesten greifenden und überschwenglichsten Compositionen zu einem sehr bestimmten, endlichen Ziele führen und der Hintergrund auch der ausgelassensten Scherze muß immer der rechte sittliche Ernst bleiben. Dadurch, daß dies z. B. bei Aristophanes der Fall gewesen, hat dieser antike Dichter seine Größe und Berühmtheit erlangt. Und ebenso haben wir auch in Goethe's kleinen satirischen Dramen, von denen wir oben sprachen, jederzeit das lebhafte Gefühl, daß er nicht blos spaßt, um zu spaßen, sondern daß der Zorn und die Verachtung dessen, was er verspottet, eben seinen Spott hervorgerufen hat. Bei Tieck aber ist es, wie wir sahen, anders, und man kann von ihm, wenngleich in etwas verändertem Sinne, ebensogut sagen, was Julian Schmidt von Heinrich Heine gesagt hat: „Es ist in dieser hohlen Seele keine Liebe und kein Haß!“

Neuntes Capitel.

Die romantische Schule.

(Fortsetzung.)

Doch, wenn wir trotz dem Vielen, was wir an Ludwig Tieck auszusetzen fanden, wenigstens zugestehen mußten, daß derselbe das wichtigste Erforderniß für einen Lustspieldichter, die Begabung für das Humoristische, in reichem Maße besessen habe, so kann man von einem anderen bekannten Gliede der romantischen Schule hingegen kühn behaupten, daß er des Humors nicht im Geringsten mächtig gewesen sei. Wir meinen den ohne Zweifel poetisch sehr befähigten Clemens Bretano, dessen einziges größeres Lustspiel aber, der „Ponce de Leon", einen traurigen Beleg für unsre eben ausgesprochene Behauptung darbietet. Geboren 1777 zu Frankfurt a./M. als älterer Bruder Bettinens, lebte derselbe nach der Rückkehr von Rom, wo er Mitglied der Katholischen Propaganda wurde, abwechselnd in Regensburg, München und Berlin, und starb 1833. Von seinem hier genannten Stücke sagte der Dichter selbst, „daß es nichts Komisches enthalte, da ihm bis jetzt das Komische nicht vor Augen

gekommen sei, und er daher wohl mit einigem Rechte vermuthen dürfe, das Komische müsse entweder unsrer edlen Zeit nicht würdig, oder unsre edle Zeit das Komische selber sein." Weiter heißt es in dieser Vorrede: „Da es meine Ansicht bei dem Lustspiele war, das Lustige in dem Muthwillen schöner Menschen zu schildern, ich dies sogar in einigen häuslichen Scenen so zu zeichnen gesucht, und das für den Leser so anzügliche Komische ganz unterlassen habe, so wird er das Ganze, wenngleich etwas fremdartig, doch nicht für seinen Geschmack beleidigend finden." Wir wissen nun zwar nicht, ob unsre Leser aus den angeführten Worten sich irgend einen klaren Begriff zu bilden und sich etwas Vernünftiges dabei zu denken vermögen; jedoch was uns betrifft, so gestehen wir gern ein, daß wir vergebens nach dem richtigen Sinn der Worte gesucht haben und endlich zu der Ueberzeugung kamen, es sei gar keiner darin. Dennoch ist die Vorrede zum „Ponce de Leon" bezeichnend, indem sie uns darauf vorbereitet, daß es in dem Stücke selber ebenso verwirrt zugeht. In der That, weder die Handlung noch die Charakteristik, noch die Sprache trägt eine in allen Theilen übereinstimmende Physiognomie oder hat einen klaren, bestimmten Ausdruck, sondern in allen ist das Gepräge verwischt und die Harmonie des Ganzen wird durch ungehörige Zuthaten gestört. Der eigentliche Inhalt des Stücks, wenn strenggenommen davon überhaupt die Rede sein kann, ist nun folgender: Ein junger spanischer Edelmann, Ponce de Leon mit Namen, war durch fortwährenden Müßiggang oder, wie er in seiner wunderlichen Sprechweise sagt, „weil er zu viel

Nichts gearbeitet hatte", ein vollständiger Hypochonder geworden und hatte außerdem bedeutend unter dem Zwiespalt einer doppelten Liebe zu leiden gehabt, deren eine aber ebenso sonderbar ist, als die andre. Erstens nämlich hat er sich sterblich in die dem Ansehen nach ihm noch ganz unbekannte Schwester eines Freundes verliebt, weil sie nach des Bruders Beschreibung„ sanft und stolz, spröde und freundlich" zugleich sein soll, weil sie „fromm wie Maria, doch letzthin in der Beichte gelacht hat", und weil sie „gerade ausgestreckt auf der linken Seite ruht, mäuschenstille schweigt, gern träumt und, wenn sie wacht, auf freundliche Worte sinnt, ihren künftigen Gatten zu unterhalten". Dann aber wird er plötzlich auch von dem Zauber eines weiblichen Porträts bestrickt, welches er als Broche an der Brust einer jungen Dame, mit der er auf einem Ball zusammenkommt, bemerkt. Der Dichter schildert uns nun den abnormen Seelenzustand, in dem sich sein Held befindet, bis derselbe zuletzt doch wieder Frohsinn und Thatkraft erringt, da er erfährt, daß jenes Bild, welches ihm so reizend dünkte, eben Isidoren, die Schwester seines Freundes, darstelle. Man sieht also, es dämmert in dem Dunkel der Handlung wenigstens eine schwache Ahnung von Vernunft auf, aber es bleibt doch immer nur ein fahles Zwielicht, welches nicht bis zu vollständiger Helligkeit durchbrechen kann. Das macht: die Klarheit und Durchsichtigkeit der Perspective wird mannigfach getrübt. Die Handlung ist keine einige, in sich abgeschlossene, sondern es werden mehrere Intriguen gesponnen, und, was das Schlimmste, sie alle erweisen sich als zwecklos. Die Duelle und

Entführungen, die Mißverständnisse und Seelenkämpfe, die den Inhalt des Stücks bilden, sind, wie man schließlich inne wird, ganz unnöthig gewesen und wer so thöricht war, an ihnen Antheil zu nehmen, sieht sich betrogen. Das ist der Humor davon! Sonst aber wird man von Humor gerade gar nichts gewahr, obgleich die Handlung einen weiten Spielraum dafür geboten hätte. Und so kommen wir zu dem, was an dem Stücke, das sich doch Lustspiel nennt, am meisten zu tadeln ist: alle Scherze und Späße darin sind inhaltsleer, frostig und gezwungen; keiner kommt aus dem Herzen des Dichters und findet seinen Weg in das Herz des Hörers. Ein Gleiches, wie von der Handlung, gilt aber auch von der Charakteristik. Wenn Ponce de Leon an einer Stelle des Stücks „ein schlummerndes launiges Kind" genannt wird „mitten im Getümmel der Welt", wenn sein Freund Aquilar von ihm sagt: „Die Ehre und die Liebe sind ihm Dinge, die er über sein Leben hintanzen, kommen und verschwinden läßt, wie die Schiefersteine, welche die Knaben übers Wasser hintanzen lassen", und wenn endlich der Dichter selber meint, „er drehe um wenige Punkte ein größeres Leben, bis ihn die Liebe verwandle", so kann man sich bei all diesen freilich sonderbar genug klingenden Urtheilen doch immer noch Etwas denken, aber Alles hört auf, wenn er bei einem Banket die folgende Rede hält, zu der Brentano noch diese Bemerkungen gemacht hat: „Die Worte muß der Schauspieler gut verstehen, wenn er sie nicht verderben will. Er muß sie schläfrig sprechen, doch bestimmt und mit ruhiger, launiger Wärme. Sie sind nicht Wortspiel, sie sind der

Charakter des Ponce selber". Der so angekündigte Monolog lautet nun aber folgendermaßen: „O gern will ich des Schlafes Ehre trinken; doch lieber Mohn als Wein, dann schlief' die Ehre ein und auf der Ehre Schlaf läßt sich gut trinken ... Aus Liebe wacht die Liebe wieder auf, und endlich macht die Ehre sich eine Ehre daraus, einzuschlafen. Sie drückt ein Auge zu; nun kann die Liebe recht erwachen und nun ist es gefährlich, die Ehre der Ehre steht auf dem Spiel. Darum trinke ich auf der Ehre Schlaf; der Schlaf wäre wahrlich nicht zu ehren, er wäre blos zu schlafen, wenn die Ehre nicht mit ihm einschliefe, daß die Liebe wachen könne. O pfui des Schlafes, Schlaf — Heia popeia Ehre — Nun Wein her! Wein! daß Liebe recht erwache — o holder Traum, gerade ausgestreckt auf der linken Seite schlief Isidorens Ehre heute Nacht und meine Liebe wachte — o süßer Schlaf der Ehre, wo Liebe wacht, gute Nacht!" Wir fragen, wie oben: Ist das nun Etwas? Nein, es ist noch weniger, als Nichts. Und solchen Unsinn als Tiefsinn auftischen zu wollen, ist eine Keckheit sonder Gleichen, denn behaupten mag nur Niemand, daß Brentano selber sich etwas dabei gedacht hat. Und nicht viel Löblicheres, als von Ponce de Leon, ist auch von allen übrigen Personen des Stücks zu sagen. Wenn z. B. ein Vater, dessen Sohn mit Einverständniß der beiderseitigen Eltern ein junges Mädchen liebt, diesen doch dazu beredet, seine Erwählte, nur weil es ihm Spaß macht, heimlich zu entführen, so kann man von einem solchen Vater doch nicht sagen, er sei ein vernünftiger Mann, und wenn ein junger

Cavalier, der sich mit einem Anderen wegen einer vermeintlichen Beleidigung schlagen will, um seinen Gegner noch mehr in Wuth zu bringen, während des Duells auf einer Flöte bläst, so erscheint auch dieser Einfall so toll und abgeschmackt, daß der Mann selber ebenfalls nicht frei von Verrücktheit sein kann. Und diese beiden Gestalten treten in Brentano's Lustspiel auf. Die beste Figur darin ist ohne Zweifel Valerie, die auch das schöne Lied singt: „Ich wollt' ein Sträußchen binden, da kam die finstere Nacht" ꝛc. Wie bekannt, ist dies durch Composition sehr populär geworden und findet sich in allen Volksliedersammlungen. Ihre unerwiederte Liebe zu Ponce wird zum Theil in ächt poetischer und alle Herzen rührender Weise dargestellt, jedoch zuletzt werden auch ihre Empfindungen, die Anfangs sehr schlicht und treu waren, uns unverständlich, indem sie plötzlich dem gutmüthigen Narren Porporino Herz und Hand schenkt. Rührend ist ingleichen das Bild des armen Bürgers Valerio, ihres Vaters, in seiner Liebe zur Tochter — aber endlich läßt der Dichter ihn ebenfalls zur albernen Figur werden, nachdem ihn Sarmiento zum Hausmeister seines Schlosses ernannt hat und sein beschränkter Kopf die Last dieses Amtes nicht ertragen kann. — Was schließlich die Sprache des Stücks anlangt, so ist darin zwar sehr viel poetische Farbe, und gar manches Mal werden wir durch einen sinnigen Einfall, eine dichterische Wendung überrascht und angezogen, jedoch am Ende kommt auch hier in jede der schönen Malereien wieder Verwirrung. Nur ein Beispiel: Ponce spricht einmal zu seinem Freunde: „O guter Fer=

nand, wenn Du noch Etwas lernen willst, so liebst Du nicht. Wenn Du nicht Alles weißt, und Alles vergessen hast, nicht ewig Deine Gedanken zu ihr hinziehen, so liebst Du nicht. Ist Dir nicht, als hättest Du in die Sonne geschaut, seit Du sie sah'st, ist vor Deinem Auge nicht ein schimmernder Fleck, wie Du es wendest, flieht er mit ihm, und überall ihr Bild, das Du nur ansehen kannst — und Alles weißt Du, was Du mit ihr sprachst, die nie mit Dir geredet — und immer bangt es Dir, sie zu verlieren, die Du nie besaßest — ein ganzes Leben in schönen, sonnenreichen Tagen und liebestillen Abenden hast Du mit ihr gelebt, die nimmer mit Dir war — wie sie an Deinen Lippen hing, in Deinen Armen lag, nur wenige Minuten aus tiefen Lebensnächten, wie sie geflüstert, wie Du schmerzend ihren Puls gezählt, und Dein Auge, ihrem Auge genaht, ihren Blick fühlte, weil Euch die Nacht verhüllte, daß alle Seligkeit nur Euch gehöre — ach! in diesem schönen Leben lebst Du nur, die Welt versank, es ist nichts gut mehr, nichts mehr bös — Alles nur aus dem Herzen; ruhiger Erguß in wohlthätigen Strömen, Alles nur ewiges Empfangen mit süßem, tiefem Durste — Ist es nicht so, so liebst Du nicht!" In haarsträubendem Unsinn, wie der obige Monolog, der, wie Julian Schmidt treffend bemerkt hat, lebhaft an das Hühnergegacker in seinem verrückten Märchen: „Hinckel, Gockel und Gackeleia" erinnert, ergeht sich unser Held öfters und in dem, was er thut, ist nicht ein Gran mehr Vernunft. Es tritt in diesem Stück recht hervor, was von Brentano's Muse überhaupt gilt, er zwingt sich zu einer ausgelassenen

Lustigkeit, von der sein Inneres nirgends etwas weiß. Man hat häufig das Gefühl, als könnte der Dichter sehr Schönes und Sinnvolles leisten, wenn er sich nicht mit Absicht in tollen Capricen verlöre. Das ganze Lustspiel kann als abschreckendes Beispiel betrachtet werden, bis zu welchem Grade ästhetischer Verwilderung und vollständigsten Verkennens aller poetischen Zwecke die Romantik führen kann. Wir haben deshalb auch so ausführlich von „Ponce de Leon" gesprochen, weil er uns als Exempel für eine ganze Gattung gelten durfte. Nachdem dies geschehen, können wir die übrigen Bühnenstücke Brentano's, die aber ebensowenig Bedeutung für das eigentliche Theater gewannen, desto kürzer abthun. Es sind meistens höchst unbedeutende Gelegenheitsgedichte, so das Singspiel: „die lustigen Musikanten," durch welches sich Brentano als Librettoverfertiger empfehlen wollte. Zwei andere dramatische Gedichte: „Victoria und ihre Geschwister mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte" und „Am Rhein! Am Rhein!" knüpfen an die politischen Zeitereignisse in den Befreiungskriegen an. Das erste ist ein Abklatsch von Wallensteins Lager, aber ein sehr schwächlicher.

Ganz dasselbe, was von Clemens Brentano, gilt auch von seinem Freund, Schwager und Gesinnungsgenossen Ludwig Achim von Arnim. Derselbe war 1781 in Berlin geboren, studierte die Naturwissenschaften, befand sich dann viel auf Reisen und vereinigte sich mit Brentano zur Herausgabe von „des Knaben Wunderhorn," der bekannten Sammlung und Ueberar=

beitung alter Volkslieder, die seinen Namen zuerst in der Poesie berühmt machte. Seit 1817 war er Bettina's Gatte und 1831 starb er. Von praktischem Verständniß des komischen Theaters, von ächter Komik überhaupt ist in seinen Stücken nicht die Rede. Diese alle: „Jans erster und zweiter Dienst," „das Loch oder das wiedergefundene Paradies," „Herr Hahnrei," „Jemand und Niemand" u. s. w. sind in der Manier der alten Puppenspiele gehalten, ohne jedoch deren Naivetät und absichtslosen, wenn auch kindischen Humor zu entfalten. Arnim hat, wie Julian Schmidt richtig bemerkt, jene Stimmung, die vorübergehend wohl in ihrem Rechte ist, das Leben durch Narrenspossen zu versüßen, fixirt. „Es wird Einem dabei zu Muthe, als sähe man einen erwachsenen Mann ernsthaft mit Puppen spielen. Man hat in Arnims Stücken einen Nachklang der Tieck'schen Ironie, die aber bei diesem Dichter bewußt, bei jenem dagegen unbewußt ist; denn Tieck weiß stets sehr wohl, wenn er Unsinn treibt, Arnim aber sucht sich einzureden, er thue etwas Wichtiges, wenn er einem alten Hanswurst einen neuen Bart anstreicht."

Ganz im Tieckschen Sinne und in seiner Manier geschrieben ist dann auch noch: „Krieg den Philistern," ein „dramatisches Märchen in fünf Abenteuern" von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Ein katholischer Oberschlesier, war derselbe 1788 auf dem Gute seines Vaters bei Ratibor geboren und hatte sich nach Niederlegung seiner amtlichen Thätigkeit als Geheimer Regierungsrath in der katholischen Abtheilung des preußischen

Cultusministeriums in den Familienschoß seiner in Neiße wohnenden Tochter zurückgezogen, wo er 1857 starb. 1813 war er unter den freiwilligen Jägern Officier und machte noch 1815 den Feldzug mit. Dann begann sein Beamtendienst in Breslau, Danzig, Königsberg und seit 1841 in Berlin.

Was sein dramatisches „Märchen" betrifft, so hinterläßt es freilich einen ganz sonderbaren Eindruck, den sinnigen Liedersänger und „Frühlingsvagabund" mit seiner liebenswürdigen Begabung im Schildern harmloser oder sehnsüchtiger seelischer Stimmungen auf einmal als Tendenzenjäger vor sich zu erblicken und ihn den Versuch machen zu sehen, wie Tieck im „Prinzen Zerbino," die „Philister," aber daneben nicht minder die „Poetischen" in's Lächerliche zu ziehen. Sehr bezeichnend sind die verschiedenen Motto's, die Eichendorff den einzelnen Abenteuern vorgesetzt hat.

1. Hier kommen die Poeten zu Lande über's Meer,
Die Philister trinken Kaffee und erschrecken sehr.
2. Mit Würde hier hält man Session,
Die Malcontenten machen Confusion.
3. Der Philister gar possirlich ist,
Zumal wenn er vom Neckar frißt.
4. Galante Ur-, Ritter- und andere Zeiten
Hier durcheinander schreiten und streiten.
5. Hier gehen die Ideen aus,
Es platzt ein Thurm und das Stück ist aus.

Das Ganze aber trägt folgendes Motto:

„Und doch, den Morgen seh' ich scheinen,
Viel Ströme geh'n im grünen Grund,
Frisch auf denn, und die's ehrlich meinen,
Die grüß' ich All' aus Herzensgrund.

Wird nicht aus diesen Sprüchen, die überdem das Gerippe der Handlung zeichnen, schon klar, welche Verwirrung in dem Stücke herrscht? Man begreift allenfalls, daß es, wie gesagt, eine Satyre auf die Dichterlinge und die „Prosaischen" zu gleicher Zeit sein sollte — aber in der scenischen Ausführung dieses Grundgedankens herrscht entsetzliche Confusion. Auch sieht man überhaupt nicht ein, was der ganze „Krieg den Philistern" denn soll, und wie gerade der gute Eichendorff, aus dem hinter der Maske hämischer Ironie doch immer wieder der gemüthliche Lyriker hervorblickt, dazu gekommen ist, solchen unfruchtbaren und zwecklosen „Krieg" zu unternehmen. Die Waffen, die er braucht, sind für ein polemisches Vorschreiten zu stumpf, und statt seine Gegner, macht er sich selber lächerlich. Die Tieck'sche Ironie war damals eben unter den „schönen Seelen" Mode und Eichendorff mag in einer schwachen Stunde gedacht haben, er müsse sich durch Anschlagen des bekannten Tones ebenfalls als solche documentiren, während doch die rechte und ächte „schöne Seele," die in ihm wohnte, bereits in seinen Gedichten reizvollen Ausdruck gefunden hatte.

Ueber die Lyrik konnte Eichendorff nun einmal nicht hinaus. Wo es, wie später noch in einem Lustspiele: „die Freier" darauf ankam, Charaktere zu schildern und ihnen eine freie, durch ihr eigenes Wesen bedingte Bewegung zu geben, da erlahmte seine Kraft.

Man kann sich denken, daß kein Theater so kühn und

verblendet war, verzwickt tendenziöse, überphantastische und burleske Sachen, wie „Krieg den Philistern,“ in sein Repertoire aufzunehmen. Die verhältnißmäßig doch bedeutenden Talente der romantischen Schule gingen, wie gesagt, der Nationalbühne völlig verloren. Und nicht anders verhielt es sich später auch mit einigen Nachzüglern der Romantik, von welchen wir, um in ideellem Zusammenhange zu bleiben, jetzt gleich ausführlicher sprechen wollen. Die chronologische Ordnung, aus der wir vorübergehend einmal herausschreiten, wird sich später leicht wieder feststellen lassen.

Zehntes Kapitel.

Die Nachzügler der Romantik.

Obenan stellen wir in diesem Kapitel den bekannten vielbewunderten und viel verklagten August Grafen von Platen. Geboren 1795 in Anspach, machte derselbe als Lieutnant die Feldzüge mit, war dann in Würzburg und Erlangen, und ging bald darauf, unzufrieden mit den deutschen Zuständen, für immer nach Italien. 1835 starb er in Syracus. Seine Lyrik, die man schon ihrer Formvollendung wegen nicht gering zu schätzen hat, der aber auch, was ihr von Literarhistorikern gemeinhin abgesprochen wird, der geistige Inhalt keineswegs mangelt, dürfte, wenn schon auch nicht nach Gebühr beachtet, doch immer noch der Gegenwart mehr im Gedächtniß geblieben sein, als seine Dramatik, die freilich den bei Weitem weniger hervorragenden Theil seiner dichterischen Production ausmacht. „Berengar," Komödie in einem Act, ist ein unbedeutender, sehr seichter Scherz, der darauf hinausläuft, daß Birbante, ein Feigling, welcher sich alle möglichen ritterlichen

Tugenden angedichtet hatte, von Flordelis, die er zur Frau begehrt, entlarvt wird. Auch „der Thurm mit sieben Pforten,“ ebenfalls ein einactiges Lustspiel, worin ein neapolitanischer Ritter seine Geliebte, die der eifersüchtige Dei von Tunis unter siebenfachem Schloß und Riegel gefangen hält, entführt, ist ohne viel Bedeutung.

Mehr wird von der dreiactigen Komödie: „der gläserne Pantoffel“ zu sagen sein, die das Märchen von Aschenbrödel und Dornröschen (hier Claribelle) behandelt, sich also direct an Tieck's dramatisirte Märchen anschließt, während wir Eichendorff's „Krieg den Philistern“ speciell als Nachahmung der freien Dichtung: „Prinz Zerbino“ kennen lernten. Es sind in diesem Platen'schen Stücke einige poetische Wendungen, zierliche Wortspiele und komische Sylbenstechereien, aber auch viel Fades, Witzloses und Ungereimtes, wie man denn überhaupt urtheilen muß, daß für eine so gemüthliche Poesie, wie sie das naive Aschenbrödel in der Urgestalt des Märchens offenbart, Platens Genius durchaus nicht die rechte Empfänglichkeit besessen habe. In seiner Reproduction nimmt daher die alte schlichte Sage ein ganz verschiedenes Ansehen an. Bei Tieck war es, wie wir wissen, gerade so, doch ist Platen diesem wenigstens insofern vorzuziehen, als er, wenngleich mancherlei moderne Züge, doch keine litterarische Polemik mit eingestreut hat. — Anders steht es mit der „verhängnißvollen Gabel,“ worin die Schicksalstragödien, die Müllner, Houwald, Raupach und Andere verspottet werden, sowie mit dem „romantischen Oedi-

pus," dessen Personenverzeichniß wir hier angeben wollen: „Nimmermann, Romantiker. Das Publicum als Reisender. Der Verstand, exilirt. Chor der Haidschnucken." Daß der „Nimmermann" Niemand anders sein soll, als Immermann, ist leicht zu begreifen. Einige Stellen in dem Stücke sind von ganz eigenthümlicher Gewalt des Spottes; man höre z. B. die folgenden Auslassungen:

„Also kennst Du nicht
Die Mode, daß man Tragisches jetzt und Komisches
Naturgemäß zusammenschachtelt insgemein,
Weil ja das Menschenleben selbst buntschäckig ist?"
„„Das Leben freilich, aber nicht die Kunst!""

Oder auch:

„Der Hochbegabte schleuderte
Das fade Buch ins allerdürrste Haidekraut:
Das also, rief er, wäre solch ein Meisterstück,
Der tragische Canon eures Aristoteles?
Pedanten ihr! Nun will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publicum vorbeizuführen! Jenes Stück
Ist blos als Bruchstück anzuseh'n! Wo wäre denn
Die Breite, die dem Trauerspiel nothwendig ist?
Der Nebenpersonen reiches Uebermaß?
Aufwärter, Mägde, Nonnen, kleine Kinderchen,
Kanzleiverwandte, Taugenichtse, Krämervolk,
Stallknechte, Hasenfüße, Kriminalbedienstete,
Bordellgenossen und so weiter? Ja, wo wäre denn
Decorationsveränderung und sonstige
Freischützcascadenfeuerwerksmaschienerie?
Wo ist was Komisches eingestreut? Die nöthigen

Anachronismen fehlen, geographische,
Selbst andre Schnitzer find' ich nicht. Der schülerhaft
Holprichte Versbau mangelt, und der Floskelschwall,
Den stets als schöne Sprache rühmt das Publicum."

Man wird uns zugestehen, daß Platens satyrische Seitenhiebe zu treffen vermochten und daß er wohl die Gabe besessen hätte, mancherlei litterarische Uebel und Schäden seiner Zeit mit dem Feuer und Schwert souveränen Witzes von der Erde zu vertilgen, wenn er nur nicht selbst von diesen Uebeln und Schäden behaftet gewesen wäre. Er eiferte mit Macht gegen die Romantik in der Dichtkunst und verfuhr als Poet, wenigstens als Dramatiker, doch selber ganz romantisch. Auch Anklänge an Brentano finden sich bei ihm, und so erinnert z. B. sein Diodat an „Ponce de Leon", insofern dieser ebenfalls sich in ein Bild verliebt und darüber schwermüthig wird; aber in Brentano's wunderlichem Heiligen steckt doch immer noch mehr innerliche Poesie, als in dem Platens, bei dem Alles gar zu nüchtern und frostig bleibt. — Noch weiter, als im „gläsernen Pantoffel" oder als Tieck in seinen Märchen, d. h. nicht blos bis in den Sagenschatz des deutschen Mittelalters, sondern bis zum Griechen Herodot zurück griff er in dem fünfactigen Lustspiel: „der Schatz des Rhampsinit", doch gerade in keinem Stücke zeigte er sich mehr als Schüler und Nachahmer Tiecks und der Romantiker, als hierin. Neben antiken Schilderungen stehen ganz moderne Beziehungen, und wo man ein ernsthaftes Wort zu hören erwartet, macht die betreffende Person plötzlich einen schlechten Witz. Unvermittelte Stimmungen und all die Willkürlichkeiten im

Technischen, welche die romantische Schule kennzeichnen, finden sich auch hier in Menge vor, und am seltsamsten erscheint die Gestalt des Bliomberis, Prinzen von Nubien, in dem die neumodische Philosophie und das nach Geistreichthum und Emotionen jagende Touristenwesen, der Gelehrtendünkel und die falsche Genialität des Zeitalters verspottet werden sollten. Man glaubt mit einem Worte ganz und gar auf Tieckschem Boden zu stehen. Dies Stück enthält auch die poesievollsten Stellen der gesammten Platenschen Dramatik. Dichterisch ungemein schön ist z. B. die Liebe zwischen Siuf und Diora, Rhampsinits Tochter, geschildert. Deren erste Begegnung mit dem Geliebten beschreibt sie so zu ihrer Freundin Piromis:

Vernimm! die gestrige gestirnte Nacht,
Der hohen Feuerlilien rothe Tracht,
Die Flamm' an Flamme standen, Strauß an Strauß,
Trieb in den Garten mich noch spät hinaus.
Es duftete der blendende Jasmin,
Johanniswürmchen flogen drüber hin,
Die Lüfte regten sich nur leis' und lau,
Der Himmel glühte, tief und dunkelblau,
Der Mond, gespiegelt im entfernten Strom,
Betrachtete sein eigenes Phantom.
Und als mein Aug' dies Alles überglitt,
Erscholl's, als rege sich ein fremder Tritt,
Und plötzlich trat aus busch'gem Rosenhag
Ein Jüngling, schöner als der goldne Tag:
Des Himmels keusches Licht beschien genau
Die hohe Stirn, der Glieder schlanken Bau.
Ich eilte fort, er hatte mich gesehn,
Und er begann, mich zärtlich anzuflehn.

Doch bald erreicht' ich in erschrockner Hast —
Ich schaute nie zurücke — den Palast;
Es schlug mein Herz, mein feuchtes Auge quoll,
Noch immer ach! von seinem Bilde voll,
Und ach! die Sonne hat es nicht verscheucht,
Noch schlägt das Herz, noch ist das Auge feucht.

Kann die erwachende Liebe wohl reizender geschildert werden? Ueber einer Scene zwischen den beiden im dritten Acte liegt ein feiner, sinnlicher Duft, wie über der berühmten Balkonscene in „Romeo und Julia:"

Diora. „Hinweg, Siuf, es bricht der Tag herein!"
Siuf. „So ists der Tag, der mich verscheucht, nicht Du?"
Diora. „Es kommt an mich Dir keine Frage zu."
Siuf. „Doch käme sie, was sagtest Du mir dann?"
Diora. „Die Sonne sagt es Dir, verwegener Mann!"

Wie paßt zu solchen dichterischen Schönheiten, mit denen den Inhalt unsers Buches zu schmücken wir um so eher nicht unterlassen mochten, als sie unverdienter Weise ganz außer der Beachtung des Publicums zu stehen scheinen — wie paßt dazu, sagen wir, ein so widerlich possenhafter Gedanke, wie z. B. der ist, den Siuf bei einer sehr ernsten Beschäftigung, als er den Leichnam des Bruders rauben will, plötzlich den unziemlichen Scherz begehen zu lassen, einem der schlafenden Wächter das halbe Gesicht zu rasiren? Ist das nicht frevelnder Eingriff in die Schönheit der eigenen Schöpfung? Und solch romantische Extravaganzen erlaubt sich ein Poet, der vom Wesen des wahren Dichters so sehr erfüllt war, daß er begeistert in die Worte ausbrach:

Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung,
Und einem quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;
Ihm dient, was hoch und niedrig ist, das Nächste wie das Fernste,
Im leichten Spiel ergötzt er uns und reißt uns hin im Ernste;
Sein Geist, des Proteus Ebenbild, ist tausendfach gelaunet,
Er lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet;
Er weiß, das nach Aeonen noch, was sein Gemüth erstrebet,
Im Mund verliebter Jünglinge, geliebter Mädchen lebet;
Indeß der Zeit Pedanten längst, verwahrt in Bibliotheken,
Vor Staub und Schmutz vermoderten, als wurmige Scharteken!"

Es finden sich diese Verse in der „verhängnißvollen Gabel", einem Stücke, von dem der stolze Dichter selber nichts Geringeres zu rühmen wußte, als daß „der wahren Komödie Sternbild im erfreulichen Lichte der Erneuerung stände", welches für uns aber ebenso nur als Beweis gelten kann, daß in Platen eine ursprünglich hochbedeutende Kraft für das Lustspiel durch Einschlagen falscher Wege zerstört und wirkungslos gemacht worden ist.

Auch die Komödien Platens sind nie auf die Bretter gebracht, was allenfalls wohl — wenn gleich mit durchgreifenden Aenderungen — der „Schatz des Rhampsinit" als das am meisten dramatische seiner Stücke verdient hätte. Nicht ganz der Bühne fern sind aber die Werke Carl Immermanns geblieben, der in unsrer Geschichte des deutschen Lustspiels seine Stelle dicht neben Platen einnehmen kann, obschon sie im Leben sich sehr schroff gegenüberstanden. Man braucht in der Hinsicht beiläufig nur an den satyrischen Versuch: „der im Irrgar-

ten der Metrik herumtaumelnde Cavalier" zu erinnern, eine schroffe Erwiderung Immermanns gegen die zügellosen Angriffe Platens. Immermann war 1796 in Halle geboren, studierte und nahm später juristische Aemter an, d. h. er wurde Auditeur in Münster und darauf Landgerichtsrath in Düsseldorf, bis er 1833 seine berühmte und der höchsten Anerkennung werthe dramaturgische Thätigkeit begann, indem er Director der Bühne in letztgenannter Stadt wurde. Er leitete dieselbe bis 1837 und drei Jahr nachher, 1840 starb er. — Das Hamburger Thaliatheater hat erst in neuster Zeit den Versuch gemacht, nach langer Pause wieder einmal eines der schon fast ganz in Vergessenheit gerathenen Immermann'schen Stücke zur Aufführung zu bringen, nämlich seine „schelmische Gräfin" — eine Kleinigkeit in recht fließenden Versen und mit einigen wirksamen und feinen Zügen aus dem Leben. Immermann war nicht ohne Talent fürs Lustspiel; einige seiner Komödien sind aber auch ganz und gar in der verwerflichen romantischen Manier gehalten, die wir z. B. aus Brentanos „Ponce de Leon" kennen. Der Verfasser strengt sich darin zwar sehr an, komisch zu sein, seine Figuren machen die tollsten Sprünge, aber Niemand verzieht darüber auch nur den Mund zum Lachen, so nüchtern und frostig erscheinen alle die Späße. So ist es z. B. in den „Prinzen von Syrakus," den „Verkleidungen", dem „Auge der Liebe," dem „Carneol", der „Somnambule," und diese Stücke mögen daher auch ja nicht wieder aus dem Staube der Theaterbibliotheken hervorgesucht werden; einige andere Lustspiele des Verfassers verdienen aber auch jetzt

noch Beachtung, so eben die „schelmische Gräfin", der „Morgenscherz" und vor Allen „die Schule der Frommen", das verständigste, technisch vollkommenste der Immermannschen Bühnenstücke.

Als Dritter und Genialster, aber auch als Zügellosester im Bunde dieser Nachzügler der Romantik muß endlich Christian Grabbe erwähnt werden, der, 1801 in Detmold geboren und eine Zeitlang daselbst Regiments-Auditeur, durch ein wüstes Leben zu Grunde gerichtet, schon 1836 wieder in Armuth und halbem Wahnsinn verstarb. Von ihm rührt das tollste Lustspiel her, was wohl je geschrieben worden ist: „Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung," in dem z. B. der Teufel am heißesten Augusttage erfriert und erst im Kaminfeuer sitzend und Kohlen verschlingend wieder aufthaut. Auch dies Product einer ungeheueren, aber zugleich unbändigen Phantasie ging natürlich an der wirklichen Bühne spurlos vorüber, und der Plan, im Verein mit Eduard Duller, der ihm in Frankfurt a./M. nahe getreten war, ein „verrücktes" Lustspiel zu schreiben — denn verrückt mußte nun einmal Alles bei ihm sein — kam glücklicher Weise nicht zur Ausführung.

Vor dem Genie, das sich mit Behagen im Schlamme des Egoismus wälzt, vor abenteuerlichen Phantastereien und greulichem Gespensterspuk, wie Grabbe ihn zu Tage zu fördern sich vermaß, bebt gesunder Sinn und Geschmack zurück und wendet sich zu schöneren Bildern der Poesie. Wir sprechen am Schlusse dieses Kapitels noch von Heinrich von Kleist, der

zwar, gerade was seine zwei Komödien betrifft, nicht eigentlich zur romantischen Schule und deren Anhängern zu zählen ist, in dessen Dramen aber doch auch die blaue Blume der Romantik blüht und dessen tragische Helden gleichfalls ein romantisches Traumleben führen. Er würde zudem auch noch viel weniger, als hier, unter denen zu nennen sein, von welchen wir im folgenden Abschnitte zu sprechen haben. Kleist war 1776 in Frankfurt a./O. geboren, machte als preußischer Junker den Rheinfeldzug mit, nahm dann seinen Abschied, wurde 1800 im Departement des Ministers Struensee angestellt und eine Zeitlang in Paris verwendet. 1806 kehrte er nach Berlin zurück, wurde nach der Schlacht bei Jena von den Franzosen verhaftet und hatte — um wieder Worte J. Schmidt's zu citiren — volle Gelegenheit, die Noth und Schmach seines Vaterlandes in seinem eigenen Schicksal mitzufühlen. Sein Vorhaben, 1809 den Krieg in österreichischem Dienst mitzumachen, zerschlug sich. Nach dem unglücklichen Ausgange desselben sah er für das Vaterland keine Rettung mehr und eine bittere Verzweiflung bemächtigte sich seines Herzens, noch gesteigert durch unklare persönliche Verhältnisse. So endete er im Jahre 1811 zu Potsdam mit seiner Geliebten, Henriette Vogel, einer Schauspielerin, durch Selbstmord.

Nachdem Kleist seine Brautschaft aufgegeben, ging er mit Zschokke und dem jüngeren Wieland nach der Schweiz und da war es, wo die Freunde sich einmal über einen Kupferstich „la cruche cassée" ergötzten und ihn zum Gegenstande eines litte=

rarischen Wettkampfes machten. Um einen dicken alten Richter stritten sich hier hitzige Parteien wegen weniger Scherben. Dies Bild gab Anlaß zum „zerbrochenen Krug," d. h. also der Plan hierzu entstand schon in der Schweiz, ausgeführt ward derselbe aber erst in dem traurigen Königsberger Winter, während welchem der Dichter der tiefsten Schwermuth verfallen war. Einmal muß jedoch auch damals ein guter Stern freundliches Licht über das Dunkel seines Lebens gebreitet haben, und unter seinem Zeichen hat Kleist's Muse das Kind heiterster Laune geboren. Lange Zeit konnte das Werk keine Aufnahme bei den Bühnen finden, und wo, wie unter Goethe's Intendantur in Weimar, damit der Versuch gemacht werden sollte, schlug derselbe gänzlich fehl. Es dürfte, um dies beiläufig zu erwähnen, wohl nur Wenigen bekannt sein, daß Goethe deswegen von Kleist zum Zweikampfe gefordert wurde. Der hypochondrische Dichter schob die Schuld der Niederlage seines Stückes auf Goethe, und ließ sich soweit hinreißen, ihm deshalb eine Forderung zuzuschicken. Also erzählt Eduard Devrient im dritten Bande seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst." Wie jedoch Goethe das seltsame Ansinnen annahm, davon schweigt die Geschichte. Später hat Theodor Döring in Berlin durch eine prächtige humoristische Leistung in der Hauptrolle den „zerbrochenen Krug" aber doch noch zu einem Lieblingsstücke des Publicums gemacht, und wahrlich, es verdient allseitige Gunst im höchsten Grade. Sucht man nach einem Vergleich mit ihm auf anderen künstlerischen Gebieten, so fallen uns unwillkürlich

die niederländischen Genremaler ein; in deren derber, von Gesundheit und Lebenswahrheit strotzender Manier ist Kleist's Stück gehalten; es nimmt sich aus, wie ein in's wirkliche Dasein gerufene Teniers'sches Bild. Der „Dorfrichter Adam" ist der deutsche Falstaff — mit diesem einen Worte scheint Alles gesagt und die ganze, bis in's Kleinste durchgearbeitete Gestalt auf's treffendste charakterisirt. Julian Schmidt hat sich in ähnlicher Weise geäußert, da er die Figur „eine sprechende Antwort auf jene von der überweisen philosophischen Kritik unserer Tage aufgestellte Frage" nennt, „wie man sich über eine unmoralische Person, wie z. B. Falstaff, belustigen könne. Man belustigt sich eben nicht über ihre Unmoralität, sondern über ihre komische Seite, und es kommt nur darauf an, den Eindruck der ersten fern zu halten." Dies ist im „zerbrochenen Krug" vollständig gelungen, und wohl kein Hörer oder Leser kam je darauf, über die Schlechtigkeit des unredlichen Richters sich ernste Gedanken zu machen und auf ihn böse zu werden. Welche versöhnende Wirkung der ächte Humor zu üben vermag, zeigte Kleist in diesem Gemälde, worin von Anfang bis Ende die glücklichste Heiterkeit waltet. — Viel weniger gelang dem Dichter ein zweiter Versuch im Bereiche der Komödie. Sein „Amphitryon" will eine antike Fabel in die christliche Mythe von der Umschattung Maria's durch den heiligen Geist hineinziehen, und enthält einige freundliche Züge, aber die Scherze des Plautus wollen sich doch im Leben nicht mit derlei allegorischen Einfällen zusammenreimen.

Elftes Kapitel.

Clauren und Consorten.

Es konnte aber nicht fehlen, daß, ebenso wie früher, während Goethe und Schiller in's Bereich der classischen Ideale flüchteten, die Kotzebue's und Iffland's in den Regionen des Alltäglichen und Gemeinen sich vergnügt hatten, nun, während Tieck und seine Schule sich in den abseits gelegenen Triften der Romantik verloren, die „Philister" unter den Dichtern auf der allbekannten, breitgetretenen Heerstraße des Gewöhnlichen blieben und Kotzebue'sche Wege wandelten.

Hier dürfte zuerst von dem berühmten, oder sollen wir besser sagen, berüchtigten Verfasser der „Mimili," Carl Gottlob Samuel Heun, genannt Clauren zu reden sein, an den Platen in der „verhängnißvollen Gabel" eine donnernde Apostrophe richtete, indem er der Nation zürnte, die so gern „salbadert," die

„Salbadert herab von der Kanzel,
Salbadert zu Haus, salbadert sodann
Vor Gericht, salbadert im Schauspiel!
Drum nimmt sie allein Salbader in Gunst,
Salbader in Schutz; drum liest sie nur dich,
Statt Goethe und statt
Jean Paul, salbadernder Clauren!"

Und in der That, Clauren hatte eine Zeitlang sich durch alle Stände des deutschen Volks Beliebtheit errungen und was er schrieb, drang leichter und schneller, als die classischen Werke unserer größten Dichter, in die weitesten Kreise. Heutzutage perhorrescirt man ihn dagegen, Dank dem besseren Geschmack der Gegenwart, gänzlich und kann kaum begreifen, wie er es einst zu so glänzenden Erfolgen habe bringen können. Clauren war 1791 zu Dobrilugk geboren, studierte in Leipzig und Göttingen, wurde Privatsecretär des Ministers Haugwitz, sowie dann Associé der Rein'schen Buchhandlung in Leipzig, und trat endlich in preußische Staatsdienste, d. h. erhielt Anstellung bei der Post in Berlin, wo er 1854 starb. — Die Methode seines Schaffens war eine vollständig kunstlose. Ein Beispiel möge klar machen, was wir damit meinen. In einem seiner Lustspiele: „das Vogelschießen“ kommt es darauf an, daß eine Prinzessin ihrer Zofe die Erlaubniß zu einem Besuch bei Verwandten geben soll, und dies fängt Clauren nun so an: „Betty kommt zur Mittelthür herein, sagt der Prinzessin, welche dazu nickt, etwas heimlich in's Ohr und geht wieder durch die Mittelthüre ab. Der Inhalt ihres heimlichen Gesprächs ist, daß sie der Prinzessin meldet, sie sei vom alten Förster Schumann eingeladen worden, und der Bote warte auf Antwort. Das Nicken der Prinzessin bedeutet, daß Betty die Einladung annehmen könne.“ So steht wörtlich in einer Parenthese, und bald darauf erzählt Betty auch einem Herrn, daß sich Alles auf die Weise verhalten habe. Wie soll man aber so Etwas nennen:

naiv, kindisch, ungeschickt? Auf solche Art käme man leicht endlich dahin, daß gar nichts mehr im Stücke gesprochen, sondern Alles nur mimisch, mit Geberden abgemacht würde. Und ist es denn übrigens Sitte, daß, während der Fürst und seine Tochter, die Prinzeß, im Gespräch miteinander sind, die Zofe sans gêne hereinkommt und ihrer Gebieterin heimlich in's Ohr flüstert? Dergleichen Ungehörigkeiten und an und für sich geringfügig scheinende, doch ungemein störende Abweichungen von den Verhältnissen und Sitten des wirklichen Lebens finden sich aber bei Clauren massenweise. Die Bemerkungen und Winke für die Schauspieler, die sich der Autor in parenthesi erlaubt, verdienen noch nähere Betrachtungen. Auch sie sind höchst charakteristisch für ihn und die niedrige Bildungsstufe, welche er einnahm. „Das Vogelschießen" beginnt so: „v. Zeisig tritt zur Mittelthüre mit einigen Papieren in Actenform ein und sieht nach seiner Uhr; sollte noch viel Geräusch im Parterre sein, so blättert er einige Minuten aufmerksam darin." So Etwas nannte Clauren wahrscheinlich Bühnenpraxis. Und im „Luftballon" lesen wir: „Für einen denkenden Schauspieler wird es nicht nöthig sein, hier zu bemerken, daß Löwenzahn, während der Zeit, wo er nicht beschäftigt ist, nach Glaubersalzens Beispiel sich leise mit den Herren und Damen bespricht und unterhält. Einem Dummen muß man's freilich eintrichtern." Im „Gasthaus zur goldenen Sonne," wo, beiläufig gesagt, eine Dame von einem Herrn den gewählten Ausdruck gebraucht, er sei „auf seine alten Tage recht pumplicht" geworden, „erhält

Jemand wieder Oberwasser und spricht dickthuig," ja, zuletzt sagt Fanny gar „mit einem Seitenblick auf's Parterre:" „Seit Friede geworden, giebt es so viele hübsche Männer." Der „Brandfleck" in diesem Stück, den, wie Clauren meint, „das liebe Publicum gewiß wird sehen wollen," ist völlig unwesentlich und nicht einmal effectvoll, doch wird ausführlich beschrieben, wie er dargestellt werden soll. Und im „Luftballon" werden auch Rathschläge gegeben, wie man das Grunzen, Blöcken, Quiken und andere bestialische Laute der auftretenden Thiere am besten nachahmen könne, z. B. sollen „einige Gassenjungen mit Wasser gefüllte Schweinsblasen unter die Posteriora nehmen und darauf hin und her rutschen." Wenn man so Etwas jetzt liest, so weiß man wirklich nicht, soll man über die Albernheit lachen oder über die Gemeinheit sich ärgern?

Mit diesem „Luftballon" wollte Clauren laut der Widmung den trefflichen Wilhelm Hauff beleidigen oder sich für den „Mann im Monde" rächen — man wird selbst nicht recht klug aus derlei Unsinn. Wenn heutzutage Jemand derartiges drucken lassen wollte, man würde ihn für toll halten. Damals dachte man anders und man fühlt nun: der Abstand der zwanziger Jahre gegen unsere Zeit ist doch ein ungeheurer. Das Stück führt den vollständigen Titel: „der Luftballon oder die Hundstage in Schilda. Ein glück- und jammervolles Schau-, Lust- und Thränenspiel in beliebigen Acten, mit Maschinerieen und Decorationen, mit Spectakeln und Ueberraschungen, mit Tanz und Musik, mit Wahrscheinlichkeit und Unsinn, mit Sentimen-

talität und Prüderie, mit Aufzügen und Verwandlungen, mit gymnastischen Künsten, Prügel- und Liebeleien, mit Mädchen in Hosen, mit Leuten in Thierfellen, mit Statisten und wirklichem Vieh, mit einem Publicum u. s. w. u. s. w." Manchmal scheint es freilich so, als wisse Clauren selbst, welchen Blödsinn er schreibe, aber zu welchem Ende geschieht es denn da? Sogar die altväterliche, fromme Weise: „Komm', Herr Jesu, sei unser Gast" wird von ihm zu einem schlechten Witz benutzt und herabgewürdigt. Wie im „gestiefelten Kater," tritt auch in den Zwischenspielen des „Luftballons" das Publicum selber sprechend und kritisirend auf, aber gegen diese bunten und gemeinen Klatschereien erscheint Tieck wie ein sublimer Geist. Das „Publicum" besteht, um dies beiläufig zu erwähnen, bei Clauren aus den „Enthusiasten, Gemäßigten, Tieckianern, Juden, Studenten" u. s. w.

Die Hauptrollen in seinen Lustspielen — wir nennen z. B. Hannchen im „Wollmarkt," oder Lottchen Wollank im „Vogelschießen" — hat gewöhnlich ein junges Mädchen inne, welches als ein noch mehr in's Läppische und Zotige herabgezogener Abklatsch der Kotzebue'schen Gurli mit ihrer erkünstelten Naivetät und erlogenen Unschuld gelten muß. Sie soll das reine, unverfälschte, unwissende Naturkind sein, aber der Verfasser kann nicht umhin, ihre Reden mit allerlei Zweideutigkeiten und sinnlichen Beziehungen zu würzen. Sie wird als zartes, kindliches, weich empfindendes Wesen eingeführt, was jedoch nicht hindert, daß Lottchen, als man von einer möglichen Untreue

ihres Geliebten, gleichviel ob im Ernst oder Spaß, in die rohen Worte ausbricht: „da drehte ich ihm den Hals um.“ Es ist gar nicht zu beschreiben, welch widerlichen Eindruck dieser Ausruf des Mädchens auf den Leser hervorbringt. Die weiblichen Hauptrollen sind es denn nun auch, welche dem Autor vornehmlich Stoff zu den geistreichen und tactvollen Bemerkungen liefern, womit er, in der Absicht, die Schauspieler zu unterweisen, den Text seiner Stücke zu illustriren beliebt. Das schon mehrfach erwähnte Lottchen Wollank spricht z. B. gleich in ihrem ersten Monologe rasch hintereinander „mit lustigen Knixen,“ „komisch-launig,“ „mit einem kleinen Seufzer,“ „sanft,“ „wehmüthig,“ „sehr weich,“ „weinend,“ „mit sanftem Vorwurf gegen sich selbst und lächelnd,“ „komisch,“ „verschämt“ und „heimlicher.“ Letzteres ein Comperativ ohne vorhergegangenen Positiv. Kotzebue ist, wie man bei einem Blick in seine Werke leicht inne wird, zwar auch stark in dergleichen Parenthesen; den Vergleich mit Clauren kann er aber nicht aushalten, wie man denn überhaupt sagen darf, Kotzebue's Vorzüge kommen bei Clauren in viel verkleinertem, seine Fehler jedoch in sehr vergrößertem Maßstabe zum Vorschein. Ganz unausstehlich wird endlich dieser geistlose und gröbe Bajazzo, wenn er, wie das stellenweise vorkommt, zu weinen anfängt, wenn er sentimental wird oder gar, wenn er in Pathos verfällt und hochherzige Gesinnungen zur Sprache bringen will. Daraus entsteht dann ein Jargon, der abscheulich ist, ein wahres zigeunerhaftes Rothwelsch, und die einzelnen Sätze seiner Prosa klingen fast wie verunglückte und zerstückelte Jam-

ben, z. B. „doch finden wir hier unter Euch, die nicht hierher gehören, weil schnöden Misbrauch sie mit Eurer Einfalt dreust getrieben.“

Viel Aehnlichkeit mit Clauren hatte, wenigstens in der ersten Periode seines Schaffens, der nachmalige Wiener Hoftheaterdirector Franz von Holbein. Geboren in Zippersdorf bei Wien, war derselbe seit 1798 unter abenteuerlichen Verhältnissen und falschem Namen Mitglied wandernder Schauspielergesellschaften, nahm dann das Secretariat bei der bekannten Gräfin Lichtenau an und wurde endlich deren Gemahl, trennte sich aber nach einigen Jahren wieder von ihr. 1805 fand er an den vereinigten Hoftheatern zu Wien eine Anstellung als Dichter, worauf er in Hannover und Carlsruhe von Neuem Schauspieler war. 1819 erhielt er von den böhmischen Ständen die Prager Direction, sowie 1825 die Administration der Hofbühne in Hannover. Zuletzt wurde er artistischer Leiter des Hofoperntheaters zu Wien, wo er 1855 starb. Er ist es, der das wunderliche Ritterlustspiel: „die drei Wahrzeichen oder das Turnier von Kronstein“ in der Zeit geschrieben hat, da die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik in der deutschen Litteratur in üppigstem Flore stand. Die Lectüre dieses Stücks, das doch einst auf allen Bühnen mit Begeisterung gesehen ward, wird jetzt bei Jedem das lebhafteste Erstaunen und Gelächter hervorrufen. Die Sprache darin ist ganz ungebildet und von unleidlicher Ziererei. So spricht einmal einer der Ritter: „Hab' den Muth nicht, um die ziere Frau mich herumzuschla-

gen," und Elsbeth meint an einer andern Stelle: „Er möge harren noch im Vorgemach, bis ich verlange sein," sowie weiter unten: „Von heut' an erst erlaub' ich mir's, als von dem Augenblicke, in dem ich mit dem Wittwenschleier fromm und sittig bittere Pflichten darf von mir auch werfen." In welcher Grammatik der deutschen Sprache mag Holbein diesen Styl nur gelernt haben, oder soll das etwa nachgeahmte mittelalterliche Sprachweise sein? In den Parenthesen und Winken für die Schauspieler zeigt sich ebenfalls die vollendetste Geschmacklosigkeit. Nix von Langen spricht z. B. einmal etwas „mit empörender Gefühllosigkeit", und Elsbeth nimmt ihren Schleier „zart und sittig" in die Höhe; dann sagt sie ihre Worte „huschig", „mit geheimer Wahrheit", „mit hochschwellender Brust", „sehr vernehmlich und sehr leise" (— so und nicht anders steht im Texte! —), ja zuletzt spricht sie sogar ein und dasselbe „mit Ironie, Pathos, Scherz und Schalkheit". Die Kunst einer Maria Seebach muß erlahmen an so hochgesteigerten Anforderungen! Und wie das wimmelt von den Stichworten der guten Ritterzeit, wie schon die Namen nach Panzern, Humpen, Gnadenkettlein und frommer Minne klingen! Es müßte ans Herz greifen und die Schleußen der Lust und Rührung aufziehen, wenn es nur nicht gar zu dick aufgetragen, nicht gar zu bunt durcheinander gewürfelt wäre! Ein solches Stück gleicht, wie ein Kritiker mit Beziehung auf das ganz ähnliche „Pfefferrösel" der Frau Birch-Pfeiffer treffend bemerkt hat, einem von Pfefferrösels Lebkuchenmännern: von außen ein geharnischter, vergoldeter Ritter; beißt

man hinein, ists kraftlos süßliche Waare, an der nur Kinder Behagen finden können.

Weit höher an Bildung als dies Stück und auch als sein „Wunderschrank“ steht, was erfreulich wahrzunehmen ist, Holbeins aus späterer Zeit datirendes Lustspiel: „der Doppelgänger“, nach einer Erzählung Adolph von Schadens bearbeitet. Unter „Doppelgänger“ werden nämlich die beiden im Laufe des Stücks vorkommenden Personen August von Zonau und August Seidler verstanden, die sich nicht nur an Persönlichkeit, sondern sogar an Stimme, kurz in Allem ganz und gar ähnlich sein müssen. Die Gleichheit der Stimme wird dadurch erzielt, daß dem Hauptdarsteller alle mit Dialog verbundene Scenen und Situationen beider Charaktere zufallen und in den Situationen, in denen beide zugleich erscheinen, der blos mimische Theil der Rolle von dem zweiten Repräsentanten dargestellt wird. Dies Stück könnte auch jetzt noch gegeben werden, wenn einzelne unfeine Stellen daraus entfernt sind. Die ganze Erfindung ist hübsch und kunstreich, und es waltet darin eine so gute Laune, daß die Wirkung auf die Hörer durchaus behaglich ist. — In seinem „Verräther“ gab Holbein drittens noch eine ziemlich gefällige Kleinigkeit, worin das durch eine unschuldige Liebkosung sich verrathende heimliche Pärchen mit anmuthiger Lebenswahrheit geschildert wird.

Ein Stück von Kotzebue steckte auch in dem Weißenfelser Advocaten Amadeus Gottfried Adolf Müllner, dem Autor der „Schuld“, jener Schicksalstragödie par excellence,

die einst dem Geschmacke des Publicums als hohe poetische Schöpfung gelten konnte und jetzt doch nur noch unfreiwillig komisch erscheint. Müllner — geboren 1774 in Langendorf bei Weißenfels, gestorben 1829 — und Kotzebue begegneten sich z. B. in dem Gedanken, eine lascive Anecdote des Franzosen Andrieux in seinem „contes et opuscules", unter der Aufschrift: „Les fausses conjectures ou l'observateur en défaut", für die deutsche Bühne zu dramatisiren. Dieser that es im „Kater und Rosenstock", Jener in dem „angolischen Kater oder die Königin von Golkonda"; doch bleibt es immer ein höchst undelicater Spaß, der nicht zu seinem Rechte kommen kann, auch wenn Lucinde, wie Müllner will, statt eines Fräuleins „von einer jungen Frau" gegeben wird. Andre seiner Stücke haben ebenfalls ihre bedenklichen Seiten und eine gewisse Leichtfertigkeit in den sittlichen Anschauungen wird überall bemerkbar; zum Theil erklärt dieselbe sich aus dem meist französischen Ursprung seiner Lustspiele, denn vielen von ihnen liegen ältere Stücke des Auslandes zu Grunde, wenn auch mancherlei Aenderungen des Stoffs von Müllner vorgenommen sind und eigene Zuthaten nicht fehlen. Einzelne Scenen der „Zweiflerin", worin ein junger Mann, wie der Verfasser sich selbst ausdrückt, „das Unglück hat, die Vertraute seiner ehemaligen galanten Abenteuer ernstlich zu lieben," und worin neben ihm „eine reizende Wittwe" erscheint, „die liebt und geliebt wird, ohne jenes zu wollen und dieses glauben zu können", sind z. B. nach dem französischen: „le séducteur amoureux" bearbeitet, und der

„Zurückkunft aus Surinam“, wo nach 12jähriger Abwesenheit ein Kaufmann in seinem Hause alles anders findet, als er gedacht und gewünscht hat, worüber er tobt und schilt, bis er einsieht, daß die Frau doch recht handelte, liegt Voltaires „femme qui a raison“ zu Grunde. In den „großen Kindern“ hatte die damalige Theatercensur Wiens das Verhältniß der Kinder und ihr Benehmen gegen den Vater so frei und unehrerbietig gefunden, daß man sich genöthigt sah, den Vater in einen Oheim zu verwandeln. Darin lag unstreitig etwas Wahres, richtig Gefühltes. Denn kommt es im Leben wohl vor, daß die 18jährige Tochter und der 20jährige Sohn dem 40jährigen Vater offen sagen, als er zu einer zweiten Ehe schreiten will: Nein die paßt nicht für dich und uns? Und wo ist der Vater, der es sich ruhig gefallen läßt, daß der Gelbschnabel von Sohn in seiner Gegenwart der Zofe und der Gouvernante seiner Schwester Küsse raubt? Die schon in den „Vertrauten“ von Müllner benutzte, einem älteren deutschen Lustspiele von ungenanntem Verfasser entlehnte Idee verkleideter Liebhaber gefiel dem Autor übrigens so sehr, daß er sie in die „großen Kinder“ gleichfalls aufgenommen hat. Da erscheint nun gar die junge Stiefmutter als Gouvernante, die heimliche (!) Frau des Sohnes als Zofe, und der Geliebte der Tochter als Jäger. Man denke, wie unwahrscheinlich das Alles combinirt ist! — In dem Stücke: „die Onkelei oder das französische Lustspiel“ wollte Müllner die Stellung des Onkels, die stereotype Onkelgestalt im französischen Lustspiele verspotten — aber der alte Onkel ist bei ihm

gar nicht Hauptsache, sondern vielmehr die Eifersucht zweier Liebespaare, hervorgerufen durch einen sehr gemeinen Plan des Intriguanten. Der Nebentitel: „das französische Lustspiel" ist ganz unwesentlich, von der nationalen Eigenthümlichkeit der französischen Komödie bemerkt man in dem Stücke gar nichts. Die Verse sind, wie immer bei Müllner, glatt und fließend, aber es scheint Alles bei ihm nur von der Oberfläche geschöpft, ohne Tiefe, geistige Bedeutsamkeit und sittlichen Gehalt.

Ein Gleiches gilt von Carl Theodor Körner, denn sonderbarer Weise erschien der pathetische Sänger von „Leyer und Schwert", der in seinen Dramen auf Schillerschem Kothurn einherschritt, in seinen kleinen Lust- und Singspielen ganz und gar auf dem Soccus. Als Allen bekannt dürfen wir voraussetzen, daß Theodor Körner, der 1791 in Dresden geborene Sohn von Schillers Freund, als Theaterdichter in Wien sich den Lützow'schen Freiwilligen anschloß und 1813 im Gefecht bei Gadebusch fiel. Was seine scherzhaften Bühnenstücke anlangt, so behandelt „die Braut" einen ziemlich bedenklichen und undelicaten Stoff. „Der Nachtwächter" hat einige glückliche humoristische Züge, ist aber stellenweis sehr plump in der Sprache. Im „Vetter aus Bremen" kommen drei verkleidete Schulmeister vor, aber doch nicht der rechte Vetter. Ueberhaupt schien Körner nur den einen wohlfeilen und allenthalben von ihm benutzten Effect der Verkleidungen zu kennen. „Die Gouvernante" ist im Grunde nur dazu geschrieben, um am Schlusse ein komisches Bild zu entwerfen, die Umarmung eines Fähndrichs und eines

alten Mütterchens, welche beide von ein paar jungen Mädchen gespielt werden. Es steht also dem Autor zwar manchmal ein fruchtbarer Gedanke zu Gebote, doch war im Ganzen sein Talent für das heitere Genre ziemlich gering und vulgärer Art. Das manierlichste und gewählteste seiner Stücke ist noch „der grüne Domino“.

Neben einander können ferner Contessa und Costenoble genannt werden. Carl Wilhelm Salice-Contessa — geboren 1777 zu Hirschberg in Schlesien, ohne Amt abwechselnd bei seinem Freunde Houwald in der Lausitz oder in Berlin lebend, und gestorben 1825 — war einer der „Serapionsbrüder“ und ist als solcher von E. T. A. Hoffmann treffend gezeichnet. Bei hohen Anlagen für Malerei, Musik und Poesie soll er äußerst gemüthvoll und feinsinnig gewesen sein. Weniger merkt man das aber in seinen dramatischen Werken, von denen das bekannteste: „das Räthsel“ gewissermaßen merkwürdig dadurch ist, daß darin ein Räthsel als Thema zu einem Lustspiel benutzt wird. „Der Schwätzer“, „der Findling oder die moderne Kunstapotheose“ „der Brief ohne Adresse“, „der Gelehrte“ und „der Talisman“ betiteln sich die übrigen Stücke von Contessa. Die von Carl Ludwig Costenoble heißen dagegen: „die Terne“, „Fehlgegriffen“, „Amor hilft“, „die Testamentsklausel“ 2c. 2c. Der letztgenannte Autor — geboren 1769 zu Herford in Westphalen und Anfangs seines Zeichens ein Bäcker — war in späterer Zeit als Mitglied des Wiener Hofburgtheaters ein geschätzter, ja selbst

berühmter Schauspieler, aus der sogenannten guten Schule, deren Tendenz unverfälschte, ächte Menschendarstellung war. Er starb 1837 auf der Durchreise in Prag. Seine Muster waren vorzüglich Schröder und Iffland, wie er selber bekannte. Zu wünschen wäre demnach gewesen, daß er auch in der schriftstellerischen Production sich an nachahmenswerthe Muster angeschlossen hätte. Er besaß Erfindungsgabe und schien nicht ohne Geschick im dramatisch effectvollen Durchführen einer Idee, aber er verfiel zu oft in Geschmacklosigkeiten und während er als darstellender Künstler — sein Fach war vornehmlich das des Komikers — niemals outrirt haben soll, hielt er seine Stücke leider nicht frei von Uebertreibungen und Rohheiten. Im Ganzen ähneln sich in der Art ihres Schaffens Contessa und Costenoble, wie gesagt, sehr.

So kurze, hübschgereimte Sächelchen, ohne Charakter und Bedeutung, aber doch — wie uns scheint — mit einem höheren Grade von Bildung und Finesse schrieb auch der 1781 in Wien geborene und jetzt noch am Leben befindliche Ignaz Vincenz Franz Castelli, der, nach Verwaltung verschiedener Aemter endlich Hoftheaterdichter wurde, nun aber schon seit Langem pensionirt ist. Seine Erstlingsversuche, worin er sehr productiv war, wurden von einer Bühne nach der anderen zurückgewiesen; endlich ward seine Parodie des Königs Lear vom Theater an der Wieden angenommen, aber die Aufführung glücklicherweise untersagt. 1803 gab man sein Lustspiel: „Todt und Lebendig" mit großem, nachhaltigem Beifall und wirklich besitzt dasselbe nicht abzuleugnende

Vorzüge. „Eheliche Strafe", „Raphael", „Abneigung aus Liebe", „Haß allen Weibern" und verschiedene andere seiner Komödien sind jetzt freilich schon wieder vergessen, und erhalten haben sich auf unseren Bühnen nur etwa die Münchhauseniade: „der Lügner und sein Sohn", sowie vor Allem „die Schwäbin" eins der ersten Dialectstücke, welches das später durch Berthold Auerbach von Neuem in Mode gekommene Schwäbeln zum ersten Mal auf das Theater brachte. Noch mag erwähnt werden, daß Castelli, der auch Verfasser des bekannten Dramas: „die Waise und der Mörder" und des mit unerhörtem Glück aufgenommenen Textes zur „Schweizerfamilie" war, zugleich sehr viel aus dem Französischen übersetzte, und mit Einer der Ersten von denen war, welche die „Eintagsfliegen", die federleicht wiegende Waare unsrer überrheinischen Nachbarn auf die deutschen Bühnen verpflanzten.

In aller Kürze — denn ein längeres Verweilen würde seinem untergeordneten Werthe nicht entsprechen — nennen wir sodann Fr. Kurländer, ferner den nicht talentlosen, aber im niedrigst komischen Genre sich bewegenden Julius von Voß, sowie Carl Schall, dessen „Strohmann" oder „die unterbrochene Whistpartie" in der Hauptrolle des Barons Scarrabäus wirklich eine glückliche Gabe der Charakteristik verräth, doch freilich nur in der Anlage und zu Anfang, denn später wird die Zeichnung sehr schwächlich und unwahr. Die Darstellung des Adels in diesen Stücke ist im Ganzen genommen der carikirten Art, die wir früher bei Schröder begegneten, sehr ähnlich. Das Lust-

spiel: „Trau, schau wem?“ erscheint womöglich noch unbedeutender. Und ebenso darf man urtheilen über „Kuß und Ohrfeige,“ während „der Knopf am Flausrock“ die bekannte Geschichte von Kant und dem Studenten nicht ohne Witz behandelt und auch „Theaterwuth“ eine nicht ganz üble Parodie auf das frühere Theaterwesen ist. Carl Schall war übrigens 1780 in Breslau geboren und lebte daselbst, als er sein Vermögen schnell genug durchgebracht hatte, als Zeitungsredacteur. — Julius v. Voß wurde dagegen 1768 in Brandenburg geboren und diente als preußischer Offizier, bis er 1798 wegen seines Hanges zur Satyre den Abschied zu nehmen gezwungen war. Er soll darauf an den Rockknöpfen abgezählt haben, ob er Schriftsteller, Componist oder Maler werden sollte. Sein Orakel bestimmte ihn zum Schriftsteller. Voß besaß unstreitig viel Talent, doch nicht genug Aesthetik. Seine genialste Seite war die satyrische, die aber oft in sehr anstößigem Gewande auftritt. Von seinen Stücken, die häufig den Eindruck völliger Verwilderung machen — wir nennen z. B. „das Loos des Genies,“ „die Tresorscheine,“ „die seltsame Heirath“ — ist „Künstlers Erdenwallen,“ worin er sich selber als Magister Lämmergeier schilderte, am bekanntesten geworden. Manches darin offenbart eine nicht gemeine, doch durch mangelnde Pflege in der Unreife stecken gebliebene Begabung.

Es folgen drei Schauspieler: Pius Alexander Wolff, Carl Lebrun und L. H. Chr. Geyer, sowie zwei Adlige, der Freiherr

von Maltitz und Albini, das Pseudonym für A. v. Meddlhammer; doch zeigen diese in ihren Schriften nur wenig Noblesse, wie jene nur wenig Kunst. Der große Wolff, dessen „Preciosa" durch Webers Musik unsterblich geworden ist, erscheint z. B. in seinem „Cäsario" äußerst klein und geringfügig. Es ist das ein Verkleidungsstück. Der Stoff ist der bekannte: ein lustiges Mädchen verkleidet sich als Mann und verdreht unter dieser Maske allen Personen ihres Geschlechts die Köpfe, sowie sie denn auch alle Männer eifersüchtig macht. Aber die Behandlung dieses Stoffes durch Wolff entbehrt gar zu sehr der Feinheit und jeden Anfluges von ächtem Humor. Von der Art der Witze mag man sich einen Begriff machen, wenn wir erwähnen, daß es komisch sein soll, wenn eine alte Jungfer Trompete bläst, so wie man ungefähr Guitarre oder Clavier spielt, zur häuslichen Unterhaltung. Außerdem schrieb Wolff auch noch das ganz niedrig possenhafte Stück: „Baron Schniffelinsky oder der Kammerdiener", ferner den „Mann von 50 Jahren" sowie den „Hund des Aubry, mit dem eine Zeitlang der Schauspieler Karsten die Bühnen unsicher machte. Das Erscheinen dieses Vierfüßlers in Wolffs Drama auf dem Weimarer Theater vertrieb bekanntlich einen Göthe von der Intendanz. Welcher Abstand ist also zwischen dem Bühnenschriftsteller Wolff und dem, mit seiner idealen Auffassung des Tragischen, das Haupt einer neuen Schule bildenden Schauspieler Wolff, der — 1784 in Augsburg geboren — seit 1804 die höchste Zierde des Weimarer, wie seit 1816 des Berliner Hoftheaters aus-

machte, als dessen hochberühmtes Mitglied er 1828 auf der Rückkehr aus Bad Ems in Weimar, der Stätte seiner früheren Triumphe starb. Fast sollte man daran zweifeln, daß es ein und derselbe Mann war, der so trivial schrieb und so ächt künstlerisch spielte! — Ebenso galt Carl August Lebrun für einen höchst tüchtigen und gediegenen Bühnenkünstler, der — 1792 in Halberstadt geboren und seit 1809 dem Theater angehörig — namentlich viel mit zu dem Glanze beitrug, der die Braunschweiger Bühne unter Klingemann's Leitung umgab. Später war er im Verein mit dem bekannten Ludwig Schmidt Director in Hamburg und starb daselbst Anfangs der vierziger Jahre. Von Lebrun kennt man u. A. die „humoristischen Studien", welche unbegreiflicher Weise zumeist immer von Studenten im Publicum belacht worden sind, obgleich darin zwei liederliche Studenten auf sehr witzlose und gemeine Weise den alten kleinstädtischen Onkel prellen und ihm unter Vorspiegelung eines Todesfalles Geld ablocken. Die „Spiele des Zufalls" sind eine für damals zeitgemäße, jetzt aber auch schon wieder veraltete Bearbeitung des Jüngerschen Lustspiels: „Ein Strich durch die Rechnung". Höchst einfältig — um gleich das rechte Wort zu brauchen — sind endlich die „Pommerschen Intriguen oder das Stelldichein". Der aufgeblasene, feige und bornirte Geck, Kammerjunker von Jearnier, die verrückte, durch schlechte Romanlecture total zu Grunde gerichtete Närrin Isidore, ihre das Fräulein nachaffende und doch immer wieder in den Berliner Jargon verfallende Zofe Charlotte, der

Bauertölpel Hans, der fast ebenso derbe Landjunker Wilhelm, sein unter dem Pantoffel stehender Vater, der, wenn er Etwas durchsetzen will, zuerst stets thut, als wollte er das Gegentheil, um dann gewärtig zu sein, daß seine Frau ihm das Andre befiehlt — welch lange Gallerie von albernen oder nichtsnutzigen Personen, die unser Interesse nicht im Mindesten zu erregen vermögen! Außerdem schrieb Lebrün auch noch: „die beiden Philibert", „Ich irre mich nie", „Man muß nichts übertreiben", „die Wette", „Eine Freundschaft ist der andern werth", „Postwagenabenteuer" u. s. w. Man wird sie Alle schwerlich mehr in der Gegenwart sehen mögen. — Gegen derlei, auch stofflich unerhebliche Stücke gehalten, hat „der bethlehemitische Kindermord", von dem 1780 in Eisleben geborenen und 1821 als Hofschauspieler in Dresden gestorbenen Geyer, wenigstens den Vorzug neuer und wirksamer Erfindung, wenn auch eine begabtere Feder den glücklich ersonnenen Stoff noch viel dankbarer hätte gestalten können. Ein Bild, welches die bekannte Unthat des Herodes zum Gegenstand hat, bewirkt darin allerlei komische Verwechslungen und Misverständnisse.

Von Gotthilf August v. Maltitz, der 1794 in Königsberg geboren wurde, 1813 Soldat im preußischen Heere war und dann unter ziemlich mislichen äußeren Umständen in Berlin, Hamburg, Paris und Dresden, wo er 1837 starb, als Litterat lebte, sei hier nur „die Leibrente" erwähnt, wiederum ein Verkleidungsstück, welches für einen in mimischen Verwandlungen geübten Darsteller eine Forcerolle darbietet,

insofern ein junger Schauspieler, um dem Vater seiner Geliebten das Jawort abzulocken, sich in verschiedene Masken und Hüllen stecken muß, ehe er an's gewünschte Ziel kommt. Dies Virtuosenstückchen existirt noch auf unseren Bühnen und ebenso ist auch Albini so glücklich gewesen, sich noch am Leben zu erhalten, während doch die meisten der in diesem Kapitel Erwähnten schon längst zu den Todten geworfen sind. Das macht, weil die Polyxena in seinem Lustspiel: „Kunst und Natur“ eine Glanzpartie der liebenswürdigen Friederike Goßmann ist. Im Original hat die Figur hier und da zwar Anklänge an die läppische, hypernaive Kotzebue'sche Gurli, doch so, wie sie die genannte junge Künstlerin darstellt, erscheint sie durchweg als das anmuthigste, frischeste Naturkind, das sich denken läßt. Der Fond dazu ist wirklich in Albini's Text vorhanden, wie denn auch die übrigen seiner Figuren, der alte stets zerstreute und vergeßliche Agamemnon Pünktlich, der lustige Husar u. s. w. recht gut und fein charakterisirt sind. Weniger zu rühmen sind dagegen zwei andere Stücke von Albini, das sehr possenhafte: „Endlich hat er's doch gut gemacht“ mit der Carikatur des Mengler, sowie „die gefährliche Tante,“ worin die Intrigue kunstlos, die Charakterzeichnung zu sehr auf die Spitze gestellt ist. Der alte Freiherr von Emmerling und sein Diener Bolzmann erinnern an den „Landjunker zum ersten Male in der Residenz“ und an dessen Matz, ja des Ersteren Stolz auf sein uraltes Adelsgeschlecht, das sich schon bei der Zerstörung Jerusalems hervorgethan haben soll, bringt gar zu sehr den famosen Don

Ranudo de Colibrados in's Gedächtniß zurück, ohne daß jedoch über das Ganze auch nur eine leise Andeutung jenes romantischen Duftes gebreitet wäre, welcher bei Kotzebue wenigstens nicht völlig fehlt. Adele Müller, „die gefährliche Tante" selber, sollte mit noch mehr Uebermuth auftreten; diesem hausbacken ehrbaren, stellenweise sogar sentimentalen Mädchen merkt man die Genialität der Schauspielerin, von der immer die Rede ist, durchaus nicht an. Um der Biographie Genüge zu thun, wollen wir schließlich nicht vergessen, zu erwähnen, daß Johann Baptist v. Meddlhammer, genannt Albini, 1777 in Brüssel geboren wurde, als Offizier die italienischen Feldzüge Oesterreichs mitmachte, dann unter dem Namen Flott mit geringem Erfolge Mitglied kleiner österreichischer Theater war und endlich als Sprachlehrer in Berlin sich niederließ, wo er 1838 starb.

Zwölftes Kapitel.

Die Besseren aus der Menge.

Was wenigstens annähernd den Begriffen von künstlerischem Sinn und Anstand gleichkommt, hätten diese Herren von einer Dame lernen können, die an Feinheit und Tiefe der Charakteristik sie sämmtlich übertroffen hat. Frau Johanna Franul von Weißenthurn, geb. Grünberg, war als Schauspielerin seit 1789 am Wiener Hofburgtheater engagirt und starb erst 1845 daselbst, im zwei und siebzigsten Jahre, nachdem sie sechs Jahre zuvor ihr funfzigjähriges Jubiläum gefeiert hatte. Sie wurde 1773 in Coblenz geboren und kam schon als ganz junges Mädchen zur Ausübung der Schauspielkunst, da sich die Familie nach dem frühen Tode des Vaters damit erhielt, daß sie Stücke aus Weiße's Kinderfreund aufführte. Von ihrer eigenen Thätigkeit auf der Bühne her kannte sie deren Anforderungen und was von den Brettern herab Effect zu machen im Stande war, sehr genau. Das ihr angeborene Talent zur dramatischen

Dichterin ward sie bei Gelegenheit einer Wette ganz zufällig inne; sie gewann den Preis derselben mit ihrem jetzt schon verschollenen Stücke: „die Drusen“ und an dies Erstlingswerk schloß sich in der langen Dauer ihres Lebens noch eine ziemlich bedeutende Productivität an. Sie hat in der That sehr viel geschrieben und darunter Manches in Iffland'scher Rührstücksmanier, was auch fernerhin ruhig in Vergessenheit bleiben mag. Nicht mit Unrecht sind ihre Schauspiele „stumpfe dramatische Kegel, unten breit und oben breit“ genannt worden, und die Menschen darin „kaltblütige Amphibien, bald trocken, bald naß,“ während zuletzt das Schicksal „in Civilkleidung, den Orden unter dem Ueberrock“ zur Thüre hereintrete. Man weiß, auf welchen wohlfeilen und veralteten Deus ex machina hier angespielt wird. Ihre Lustspiele aber sind meistentheils noch jetzt nicht veraltet und dürften selbst heutzutage noch in geschickter Ueberarbeitung durch den Regisseur Glück bei'm Publicum machen. Wir nennen z. B. „Beschämte Eifersucht,“ „die Erben,“ „die Radicalcur,“ „die erste Liebe,“ „das Mißverständniß,“ „das Gut Sternberg,“ „Alles aus Freundschaft“ u. s. w. Noch oft wird von ihr „das letzte Mittel,“ gegeben — ein im Ganzen sehr fein ausgeführte psychologische Studie, in deren Hauptfigur, der Baronin von Waldhüll, einer reizenden Lebefrau, die bei allen ihren Verirrungen und Schwächen doch immer ihre Liebenswürdigkeit zu behaupten weiß, wir ein mit fesselnden Zügen reich ausgestattetes Charakterbild erhalten,

indem neben der blendenden Zeichnung einer Dame von Welt auch die weicheren Farben von Gemüthsinnigkeit zum Rechte kommen. Wir ziehen dies Stück so ziemlich allen im vorigen Kapitel erwähnten bei Weitem vor. Daneben ist „Ein Mann hilft dem andern“ eine launige Scene aus dem Familienleben, mit Humor und Geschmack, und auch mit glücklicher Charakteristik ausgeführt. Wie die Caroline im „Brautschleier“ bei den ersten Liebhaberinnen hat in Vergessenheit kommen können, sehen wir nicht ein, da dieselbe unstreitig zu den dankbarsten Partien gehört, die es für sie geben kann. Bei aller Kürze hat das Stückchen Vorzüge, die schwer in's Gewicht fallen, so namentlich die angenehme, dem Ohre wohlthuende Diction. Die Haltung des Ganzen ist eine sehr würdige, während doch der leichte Lustspielton durchgängig herrschend bleibt. Die Briefe der alten Tante sind in ihrer Art Meisterleistungen; die Person der Schreiberin selbst erscheint gar nicht auf der Bühne, ihre Briefe werden nur vorgelesen, und doch steht sie wie leibhaftig vor uns, so sehr gelang es der Verfasserin, sie durch die geschriebenen Worte treffend und nach allen Seiten hin zu charakterisiren. Gerade auf solche Weise offenbart sich die Größe und Tragweite des Talentes, welches Jemand sein eigen nennen kann. „Des Malers Meisterstück“ endlich ist ein flüchtig und keck hingeworfener Scherz, dem es nicht an tieferer Bedeutung fehlt. Ein ungemein heiteres Leben entfaltet sich darin vor unseren Augen. Gleich die erste Scene zwischen den Ma=

lern, von denen der Eine mehr sentimentaler, der Andere mehr humoristischer Natur ist, der drollige Bericht des alten Farbenreibers Girolamo — den, beiläufig gesagt, Dawison neuerdings in sein Repertoire aufgenommen hat — die ergötzliche Gestalt der alten Duenna, die anmuthige kleine Giulietta mit ihrem deutschen Liedchen vom Vergißmeinnicht — das Alles ist höchst gefällig und anziehend geschildert. Und dazu kommt noch eine ganz ungezwungene, natürliche, doch trotzdem sehr gewählte, ja selbst poetische Sprache.

Ungefähr gleichzeitig mit Frau von Weißenthurn schrieb August Ernst Freiherr von Steigentesch seine kleinen Lustspiele, die ebenfalls schon in unverdiente Vergessenheit gerathen sind. Interessant ist zunächst, wie dieser talentvolle, feingebildete Autor, der 1774 in Hildesheim geboren ward, seit 1789 in österreichischen Kriegs- und Staatsdiensten stand und 1826 als Geheimrath in Frankfurt a./M. starb, im Vorwort seiner Werke über das Lustspiel im Allgemeinen sich geäußert hat. Wir wollen die treffendsten und wahrsten Stellen aus seinen viel zu wenig bekannt gewordenen theoretischen Ausführungen hier citiren. „Das Lustspiel, meint Freiherr von Steigentesch, besteht durch sich selbst, das Ohr wird nicht durch den Lärm der Schlacht betäubt, das Auge nicht durch den Pomp vergangener Jahrhunderte bestochen. Wir finden Menschen aus der Welt, in der wir leben, auf der Bühne. Nichts ist uns hier fremd, denn es ist ein Gemälde unserer Zeit. Das Lustspiel darf sich nie von dem Zweck entfernen, die heitere Seite

des Lebens darzustellen. Die Personen, die in ihm auftreten, müssen fröhlich erscheinen und verschwinden; selbst die finstern Bilder des Lebens müssen so gestellt werden, daß sie einen heitern Eindruck machen und zurücklassen, und kein Ausdruck des Schmerzes und der Wehmuth darf diesen Eindruck stören. Der Charakter des Murrkopfs, des Geizigen, selbst des Menschenfeindes und des Schwermüthigen enthalten Züge, die, richtig aufgefaßt und dargestellt, erheitern. Der Lustspieldichter muß alle trüben Farben aus seiner Darstellung verbannen, die höchstens nur wie Schatten in seinem Gemälde eingelegt werden dürfen. Jede Rührung, die eine Thräne erpreßt, muß dem Lustspiele fremd bleiben."

Sind das nicht wahrhaft goldene Worte, werth, daß Alle, die für die Bühne schreiben, sie beherzigen? Man kann sich demgemäß denken, daß Steigentesch, selbst schaffend, der von ihm aufgestellten Theorie nachzustreben bemüht gewesen ist, und in der That bezeichnet er seine Lustspiele selber als „Versuche, die heitere Seite des Lebens aufzufassen und darzustellen." In den Stoffen freilich ist er etwas einförmig. Er giebt fast immer nur Scenen aus dem Ehestande. Der gleichgültig gewordene Mann, der aber durch Eifersucht wieder warm und zärtlich wird, und die noch immer hingebend liebende Frau sind gewöhnlich die Hauptfiguren. Einige Male stört eine etwas leichtfertige, cavaliermäßige Lebensanschauung, wogegen anderwärts etwas von der Art der Franzosen sich merken läßt, die Bedenklichkeit des Stoffes durch leichte Behandlung, die auf den Ernst

desselben nicht eingeht, vergessen zu machen. Auch fehlen nicht kleine, sinnige Züge, und in einzelnen Partien offenbart sich eine Wärme des Gemüths, die man poetisch nennen kann. Es läuft zwar manches nicht ganz Wahrscheinliche mitunter, oder es erscheint eine etwas anstößige Figur, eine einigermaßen auf die Spitze getriebene Situation. Dagegen kennen wir nicht viele Stücke von anderen Autoren, die uns ebenso schnell, geschickt und leicht in medias res führen. Die Exposition ist wirklich Steigentesch's starke Seite, wozu noch ein Dialog kommt, den man studieren muß, um alle seine Schönheiten und Vorzüge, seine feinen satiryschen Beziehungen, seinen leichten spielenden Witz zu begreifen. Ueberhaupt merkt man immer, daß man sich in gewählter Gesellschaft befindet. Man hat es mit einem wahrhaft gebildeten Manne, dem alles Rohe und eigentlich Triviale fern bleibt, zu thun. — Wenn dies aber nun Alles sich so verhält — und Jeder, der seine Stücke jetzt noch liest, wird gewiß mit uns übereinstimmen — so ist in der That nur schwer abzusehen, warum Steigentesch so gar nicht mehr für unsere Bühne zu existiren scheint. Eine Wiederaufnahme mehrerer dieser Kleinigkeiten dürfte sich sicherlich als lohnend beweisen. Soviel wir wissen, werden von ihm nur noch „die Mißverständnisse" dann und wann gegeben, doch ist gerade dies Stück keines seiner besten. Weshalb greift man da nicht lieber zu „Wer sucht, findet auch, was er nicht sucht," zu „Man kann sich irren," zu der „Entdeckung," dem „Briefwechsel," den „Kleinigkeiten," vor Allen aber zu

„Verstand und Herz,“ den „Verwandten“ und den „Zeichen der Ehe?“ Diese dürften die Perle und Krone dessen sein, was Steigentesch geschaffen hat. Trotz des kurzen Raumes, den jedes dieser heiteren Bühnenspiele einnimmt, offenbart sich darin doch tiefere Charakteristik, als sonst von dergleichen Bluetten sich erwarten läßt, und eine Sauberkeit der Behandlung, eine Noblesse des Stils, überhaupt eine feine Manier, sich zu geben und zu bewegen, welche den angenehmsten Eindruck macht. Namentlich die Scenen zwischen der kleinen Caroline und Ludwig in den „Zeichen der Ehe,“ sowie die zwischen Helene und Sophie in den „Verwandten“ sind von einer unbeschreiblichen Grazie umflossen und von einer Innigkeit des Gemüths, die Jedem zu Herzen geht. „Mögen meine Stücke — so ruft der Verfasser am Schlusse seines Vorwortes aus — die unterste Stufe der fröhlichen Kunst in Deutschland werden, die lachend belehrt, fröhlich bessert, Thorheiten verspottet und dem Ernste die heitere Seite des Lebens zeigt.“ Wir können nur sagen, daß Steigentesch's Lustspiele unter den Erzeugnissen dieser „fröhlichen Kunst“ keineswegs, wie seine Bescheidenheit will, die unterste Stufe, sondern eine viel höhere einnehmen, als gar manches der Stücke, welche in neuerer Zeit beim Publicum zu Gunst gekommen sind und darin sich erhalten haben, während sie sich breitmachend Würdigere verdrängten.

Nach zwei dramatischen Autoren, von denen unsrer Ansicht nach so viel Lobendes zu sagen war, mag als Dritter, ihnen nicht Unebenbürtiger, noch Johann Hutt — geboren 1773 zu

Wien und als Canzlist der Polizei ebenda 1809 gestorben — erwähnt werden, weniger wegen der zwei Lustspiele: „der rechte Weg“ und „Hab' ich nicht recht?“, als wegen des allerliebsten Scherzes: „Das war ich.“ Derselbe, nun beinahe schon funfzig Jahre alt, wird jetzt noch ebenso gern gesehen, wie zu den Zeiten seiner Entstehung; ja leicht dürfte es sich ereignen, daß nach wieder fünf Decennien er immer noch mit Glück und Beifall sich sehen läßt. „Das war ich“ weist eine sehr hübsche Erfindung auf. Ein Pächter charmirt mit seinem unerfahrenen Bäschen, und um die üble Nachrede einer alten Nachbarin, die das mit angesehen hat, zu entkräften, wiederholt er diese verliebten Manövres mit seiner jungen Frau, ebenso wie auf seinen Rath das Mädchen mit ihrem Erklärten, dem Knecht. Da ist es denn ungemein komisch, wenn die zänkische Alte, froh, Unfriede säen zu können, ihre Wahrnehmungen der Pächterin und dem Knechte zuflüstert, und von beiden die Antwort erhält: das war ja ich! Aber noch amüsanter wird die Geschichte, wenn dann des Pächters kluges Weibchen, die sehr wohl merkt, was die Glocke geschlagen hat, ihn dazu bringt, daß er wohl oder übel in die bisher von ihm hintertriebene Heirath des Bäschens mit dem Knecht einwilligen muß, denn sonst würde seine Frau, wie sie heimlich ihm zu bedenken giebt, der alten Nachbarin „den Gefallen thun und ihr glauben, was sie sagt.“ Dieser so glücklich ersonnene, ächt komödienhafte Stoff ist von Hutt mit großem Geschick im Technischen, mit viel Humor, guter Laune und ansprechender

Gemüthlichkeit behandelt und in all seiner Dankbarkeit ausgebeutet worden.

Schießlich möchten hier wohl auch noch Friedrich Wilhelm Gubitz und Carl Theodor v. Küstner Erwähnung verdienen. Beide sind in Leipzig geboren, Jener 1786, Dieser 1784, Beide leben auch jetzt noch. Der Erste, ein bekannter Meister der Holzschneidekunst und durch seine Kalender u.s.w. ein Volksschriftsteller von Ruf, errang sich als Dramatiker zuerst im Jahre 1814 Erfolge durch das Lustspiel: „die Talentprobe," dem dann noch eine ganze Anzahl durch denselben Vorzug frischer Laune ausgezeichneter Stücke folgte. 1850 schrieb er, noch immer productiv, die Komödie: „der Kaiser und die Müllerin," welche eine Scene aus dem Leben Rudolf v. Habsburgs in ziemlich anecdotenhafter Manier und ohne die Strenge geschichtlicher Treue auf das Theater bringt, jedoch in der Hauptrolle der Müllerin Else Berthold namentlich viel Unterhaltendes enthält. — Küstner, der, nach seiner Promotion zum Doctor der Rechte, aus Liebe zur Kunst 1817 die Leitung der Leipziger Bühne übernahm, dann hintereinander Intendant der Hoftheater in Darmstadt, München und Berlin wurde, welche vier Kunstinstitute unter seiner Aegide sämmtlich ihre Glanzperioden durchmachten, und der, seit 1850 in's Privatleben zurückgetreten, für das Heil der deutschen Schaubühne in Wort und Schrift noch immer mit Ausdauer und Aufopferung wirkt, ist hier deshalb zu erwähnen, weil er in einer Jugend das Lustspiel: „die Ehemänner als Jung=

gesellen" und das an die patriotischen Zeitereignisse von 1813 anknüpfende dramatische Gemälde: „Feder und Schwert" schrieb. Beide Stücke sind nach langer Pause erst neuerdings wieder an der Kroll'schen Bühne zu Berlin aufgeführt worden und haben gezeigt, daß sie auch noch dem Geschmacke der Gegenwart zusagen.

Dreizehntes Kapitel.

Lustspieldichter der dreißiger Jahre: Eine Periode von Lustspielen localberlinischen Ursprungs.

Es würde schwer fallen, sollte man in einer Geschichte des deutschen Lustspiels die einzelnen Kapitel ganz genau nach den Jahren abgrenzen. Im Allgemeinen kann aber folgende Zeitbestimmung gelten: Nachdem wir in dem Abschnitte über „die Nachzügler der Romantik“ schon bis in's dritte, respective vierte Decennium unseres Jahrhunderts gereicht hatten, griffen wir in den Kapiteln über „Clauren und Consorten“ und über „die Besseren aus der Menge“ wieder bis beinahe zum Anfang des Säculums zurück. Denn die in diesen beiden Abschnitten Erwähnten begannen ihre Wirksamkeit meist alle schon im ersten Decennium, wenn sich auch ihre Production während des zweiten erhielt, ja sogar ihre letzten Werke selbst noch in's dritte Decennium hineinragen. Wir können sagen, daß wir in unserer Geschichte des deutschen Lustspiels nunmehr bis zum Jahre 1830 vorgeschritten sind. Jetzt aber steigen wir nun weiter hinunter zu Denen, die theilweise zwar schon in den zwanziger Jahren

wirksam zu sein anfingen, die ihre Thätigkeit jedoch auch noch bis nach 1830 ausdehnten, ja von denen Einige sogar noch der Gegenwart angehören.

Wir sprechen in der Ueberschrift unseres jetzigen Kapitels von „einer Periode von Lustspielen localberlinischen Ursprungs“ und glauben uns zur Wahl dieser Bezeichnung berechtigt, weil wir es im Folgenden in der That fast ausschließlich mit Lustspielen zu thun haben, die mit specieller Rücksicht auf Berlin, d. h. auf Berliner Bühnengrößen von Berliner Autoren verfaßt wurden. Der bekannteste und fruchtbarste aus der Reihe dieser Dramatiker dürfte Ernst Benjamin Salomon Raupach gewesen sein, ein ursprünglich außerordentliches Talent sowohl für die Tragödie, wie für die Komödie, das aber durch unverhältnißmäßige Erfolge irregeleitet und verwöhnt, die ihm innewohnende Productionskraft bald auf's Schlimmste zu vergeuden begann und so allmählich à la Kotzebue zu einem Speculanten niederer Sorte, einem Fabrikarbeiter herabsank. Raupach war 1784 in einem Dorfe bei Liegnitz geboren, studierte in Halle Theologie und ward später Professor an der Petersburger Facultät, mußte aber 1822 wegen freisinniger Politik Rußland verlassen, lebte dann eine Zeitlang auf Reisen und ließ sich endlich in Berlin nieder, wo er vor wenigen Jahren erst gestorben ist. Ueber Werth und Unwerth seiner Hohenstaufen-Tragödien und Cromwelldramen zu streiten — bekanntlich einst ein Lieblingsthema unserer Bühnenkritiker und Litteraturhistoriker — kann uns hier natürlich nicht beifallen; wir haben es

hier nur mit seinen Lustspielen zu thun, von denen sein „Vor hundert Jahren“ noch immer als eines der relativ besten zu betrachten sein dürfte. Beiläufig erwähnen wir, daß man das Stück, da wir über die „100 Jahre“ jetzt schon ziemlich weit hinaus sind, nach Analogie von „Zopf und Schwert, „Schwert und Feder“ zu nennen vorgeschlagen hat. Ein Streit zwischen Schwert und Feder ist allerdings das Object, um welches es sich darin handelt, denn es wird der alte Dessauer, ein Mann vom Schwert also, wie man ihn sich nicht besser wünschen kann, mit der alma mater litterarum in Halle ziemlich drastisch in Conflict gebracht. Der Stoff ist gut gewählt und könnte bei feinerer Charakteristik und bunter Mannichfaltigkeit der Situationen von treffender Wirkung gewesen sein; nur leider muß man sagen, daß in Raupach's Stücke die Ausführung weit hinter dem in der Anlage erprobten Geschick zurückblieb. Zwar sind nicht alle historische Porträtähnlichkeit und charakteristische Züge zu vermissen, es läuft aber auch sehr viel Triviales und Langweiliges mit unter, und namentlich wird der Schluß so matt und nichtssagend, daß der Zuschauer fast verlegen und bestürzt darüber ist. So war es aber bei Raupach immer: ein glücklicher Gedanke kommt unter seiner viel zu flüchtig und ohne Bedacht schaffenden Feder nicht zum rechten Austrag und zur gehörigen Reife. Das war auch nicht in dem hübsch angelegten Scherz: „der Platzregen als Eheprocurator“ der Fall, worin wenigstens ein Anlauf zu bestimmter Charakterzeichnung genommen ist, freilich nur in den Gestalten des gut=

müthigen, beschränkten märkischen Rekruten und der gewitzigten, resoluten Berliner Köchin „Guste," welche wohl als die Erste aus dem nachmals so zahlreich gewordenen Geschlechte der „Justen" zu betrachten sein dürfte. Sehr bekannt wurde ferner sein Possenspiel: „die Schleichhändler," worin er die famose Gestalt des Baders Schelle, sowie den trockenen Witzbold Till — beide von ihm später noch in mehreren anderen Lustspielen benutzt — zum ersten Mal auf die Bühne brachte. Der Schelle ist ihm von vielen seiner Beurtheiler zum Ruhm angerechnet worden, doch wäre nicht die Ursprünglichkeit und Frische, die Naturtreue und das warme Leben in den Leistungen Albert Gern's gewesen, jenes Berliner Komikers, für den die Rolle eigentlich geschrieben wurde, so hätte das nüchterne, frostige Erzeugniß eines ausstudierten und reflectirten Humors wohl nimmer so glänzenden Erfolg gehabt. Denn für etwas Anderes können wir den Schelle nicht halten, wie denn überhaupt alle Späße, die Raupach in seinen Stücken vorbringt, deutlich den Anstrich des Gezwungenen, mühsam Ersonnenen, Ausgeklügelten tragen. Sein Humor ist stets forcirt, er quillt nicht lebenskräftig und heiterer Laune voll aus dem Herzen; er hat etwas Abgequältes, ist ein Product des Verstandes und trägt die Spuren schwerer Geburt an sich. Man bleibt kalt bei all seinen oft sehr tollen und possenhaften Einfällen. — Eine Fortsetzung der „Schleichhändler" bildet Raupach's „Zeitgeist," eben insofern darin Schelle wieder erscheint und sein in jenem Stück geschildertes Abenteuer mit dem verliebten alten Fräulein von Kieckebusch im

Walde nochmals erzählt, wobei er auch angiebt, daß er seit jener Fährlichkeit, um sicher zu sein, die Dorfbaderei im Stiche gelassen hätte und Compagniechirurg geworden wäre. Zum Schluß macht er dann noch die Bemerkung, „ein gottloser Mensch habe daraus eine Komödie gemacht.“ Till fehlt diesmal, der Inhalt des Ganzen ist höchst albern und unsinnig. Ein Herr von Alp hat nämlich, um immer Herr des Vermögens seiner Mündel zu bleiben, sich mit ihr und seinem Sohne auf ein entlegenes Dorf zurückgezogen und hier mit all den Seinigen in so künstlicher Einsamkeit zu leben gewußt, daß Hertha, Caspar und die Bauern des Ortes durchaus nichts von der Außenwelt wissen und dem Herrn, sowie dessen Gehülfen, dem Schulmeister, gern das Märchen glauben, in der „Welt“ gehe ein böser Geist um, „der Zeitgeist,“ der Alles verderbe und vernichte. Sein Sohn, der lümmelhafte Caspar, fängt nun den Lieutnant Burg und den Chirurg Schelle, die sich im Walde verirrt hatten, ein, hält sie für den „alten und jungen“ Zeitgeist und läßt sie auf's Schloß führen. Dadurch kommt der Betrug Alp's zu Tage und Burg und Hertha heirathen sich. Die Scene ist im Dorfe „Ubiquingen.“ Aus dieser Inhaltsangabe kann man sich, denken wir, einen vollständigen Begriff machen von der Art der Stoffe, die Raupach nacheinander in seinen Lustspielen behandelte. Heutzutage mag man solche Verkehrtheiten und ungereimte Späße nicht mehr sehen. In einem anderen Stücke: „Laßt die Todten ruhn“ erscheint wieder Till, wogegen Schelle darin fehlt. Ein eifersüchtiger Ehemann weiß von seiner Frau,

daß sie, ehe sie ihn überhaupt kennen gelernt, einen Liebhaber gehabt hat, der, wie sie sagt, gestorben ist. Er glaubt das nicht und setzt nun Alles daran, des vermeintlich noch Lebendigen habhaft zu werden und dann sich seiner irgendwie zu entledigen. Er läßt deswegen jeden Fremden, der sich seinen Besitzungen nähert; aufgreifen und mit dem seiner Frau entwendeten Bilde jenes früheren Liebhabers vergleichen. Da kommt nun auch ein Legationsrath, der dem Porträt täuschend ähnlich sieht. Verschiedene Zufälligkeiten machen es überdies noch mehr glaublich, daß er der einst von seiner Frau Begünstigte ist, ja diese selber hält ihn dafür und denkt, man habe ihr eine falsche Todesnachricht hinterbracht. Plötzlich aber — man weiß nicht, wie das nun wieder kommt — sehen ohne viel Mühe Alle ein, daß das Bild doch einen viel älteren Mann darstelle, als der Legationsrath ist und endlich weist sich dieser gar als der uneheliche Sohn des eifersüchtigen Barons von einer „Räthin“ (! !) aus, der nicht etwa die Baronesse, sondern die Nichte liebt, die er natürlich zur Frau bekommt. Das ist noch ein Pröbchen von der wenig erbaulichen Art, wie Raupach einzig und allein zu componiren verstand. Das Gesetz der Wahrscheinlichkeit existirte für ihn nicht, ja auch die Begriffe der Wohlanständigkeit setzte er aus den Augen, sodaß er oft zu einem ganz ordinären Spaßmacher sich herabwürdigte. Seine übrigen Stücke, wie „Schelle im Monde,“ „Kritik und Antikritik,“ „die Bekehrten,“ „das Sonett,“ „die feindlichen Brüder oder Homöopathie und Allopathie“ u. v. A. seien nur dem Namen

nach erwähnt. Raupach steht in der That noch unter Kotzebue, dessen Rolle er so ziemlich für seine Zeit spielte. Man ist bei ihm — nehmen wir einige wenige Stücke aus — kaum über Clauren hinausgekommen.

Wie für die bekannteste der von ihm geschaffenen Bühnenfiguren sich Raupach einen renommirten Künstler der Berliner Hofbühne zum Muster nahm und sie für denselben berechnete, so schrieb Carl Blum — der in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in der preußischen Hauptstadt geboren war, 1805 als Sänger zuerst die Bretter betrat, während seiner theatralischen Laufbahn viel in Deutschland umherreiste und endlich Opernregisseur am Berliner Hoftheater ward, als welcher er 1856 starb — seine meisten Stücke mit specieller Rücksicht auf eine Collegin Gerns, die hochgefeierte, unvergeßliche Charlotte von Hagn. „Mirandolina," „Capricciosa", der „Vicomte von Létorières," Hedwig im „Ball zu Ellerbrunn," Rustika in der „Schule der Verliebten," Karoline in „Ich bleibe ledig," Christoph in den „Verwaisten" — alle diese Rollen waren gleich von Anfang an darauf angelegt, Glanzpartieen der liebenswürdigen Künstlerin zu werden, die man nicht mit Unrecht „die Königin des deutschen Lustspiels" genannt hat. Und sie wurden es in der That, Charlotte von Hagn wußte soviel aus den Blum'schen Entwürfen zu machen, daß die im Manuscript durchaus nicht besonders geistreichen und reizvollen Gestalten in ihrer strahlenden Repräsentation das verführerischste Aussehen gewannen und die

Stücke, worin sie ihre Hauptrollen hatte, ihretwegen Epoche machten in der Geschichte des Theaters. An und für sich genommen, waren sie gar nicht irgendwie hervorragend, und nicht einmal die Erfindung der Fabel in einzelnen Sachen dürfte auf Blum's Rechnung gesetzt werden, denn seine Lustspiele sind zur Hälfte etwa nur mehr oder weniger freie Ueberarbeitungen ausländischer, zumeist französischer Stoffe. Dem „Vicomte von Létorières" sieht man seine Pariser Abkunft noch sehr deutlich an, die „Schule der Verliebten" entstand dagegen aus einem englischen Producte, der „Liebesjagd" (The love chase) von dem vor Kurzem verstorbenen Sheridan Knowles, sowie „Mirandolina" aus einem Stücke Goldonis, „Capricciosa" aus einem Stück Federicis, und „Ich bleibe ledig" aus einer Komödie Alberto Nota's u. s. w. Bei näherer Betrachtung verlieren diese Lustspiele sehr viel von dem ihnen durch eine geniale Schauspielerin zeitweilig verliehenen Zauber. Nehmen wir z. B. „Ich bleibe ledig." Sind auch die Situationen darin und der Dialog oft nicht ohne Interesse, die Handlung im Ganzen ist doch höchst unbedeutend und die Charaktere alle von der Art, daß wir über ihre Thaten und Reden wohl den Mund zum Lachen öffnen, daß unser Herz aber an ihnen keine reine Freude haben kann. Im Lustspiel allein durch Zeichnung menschlicher Schwächen und Mängel wirken zu wollen, läuft den Gesetzen und Zwecken der Kunst in gleicher Weise zuwider. Es kommt uns das so vor, wie wenn ein Maler nur Schatten und kein Licht malen wollte. Die Charaktere in Blum's Stücke haben

aber in der That fast sämmtlich nur Schattenseiten aufzuweisen. Die Einen vergessen, daß sie nicht mehr jung sind, die Anderen, daß sie noch jung sind; jene sind leichtfertig, verliebt und gefallsüchtig trotz ihres Alters, und diese blasirt oder zaghaft trotz ihrer Jugend. Wir rechnen zu den Ersteren den alten Baron Rautenkranz und seine Schwester, zu den Zweiten den jungen Baron und seinen Freund Gustav. Ob wir eine von diesen vier Personen jemals lieb gewinnen könnten? Nein! Ebensowenig vermögen wir aber mit Karoline und ihrem Vater zu sympathisiren, da letzterer ein gar zu närrischer Patron und Erstere am Ende nichts Anderes ist, als eine erneute Copie der Kotzebue'schen Gurli, die kaum geschmackvoller erscheint, als ihr abgeschmacktes Vorbild, das doch auch schon von Clauren wiederholt copirt worden war. „Tempora mutantur oder die gestrengen Herren," „das laute Geheimniß," „die Herrin von der Elfe", und wie alle anderen Stücke Carl Blum's noch heißen mögen, leiden in ähnlicher Weise an Uebertreibungen in der Charakteristik. Was „die Schule der Verliebten" anlangt, so herrscht z. B. in der zwischen possenhaften Elementen und nüchterner, verständiger Basis schwankenden Zeichnung des halb als Dümmling, halb leidlich vernünftig erscheinenden Landjunkers Jobst eine unlösbare Verwirrung. Zudem ist der Schluß ungemein hinkend und schwach. Auch in den „Erziehungsresultaten" und den „Verwaisten" giebt es Abgeschmacktheiten genug, doch ist wenigstens einzugestehen, daß die Hauptrollen darin, Margarethe Western und Christoph, auch

schon in der Anlage nicht ganz jenes frischen, kecken Lebens und jener herzigen Naivetät entbehrten, mit welcher sie die Hagn auf's Reichste auszustatten wußte. Für die verhältnißmäßig besten unter Blum's Stücken halten wir die wenigstens den Anstrich eines feinen Lustspiels an sich tragende „Mirandolina," ferner den „Ball zu Ellerbrunn," worin ein freilich schon sehr bekanntes, doch mannichfach anregendes Ehestandsthema auf recht artige, ja sogar gemüthliche Weise behandelt worden ist, sowie den „Vicomte von Létorières," den Blum allerdings nur wörtlich zu übersetzen brauchte, um ein pikantes Lustspiel aus der Scribe'schen Schule, mit all deren Leichtfertigkeiten, aber auch mit deren Grazie und technischer Meisterschaft nach Deutschland überzuführen. Ferner sei das nach dem gleichnamigen Uhland'schen Gedicht bearbeitete Lustspiel: „Goldschmieds Töchterlein" erwähnt. Dasselbe ist für das Maß von zwei ziemlich ausgedehnten Acten zr lang, da der Stoff eben zu einer einzigen guten Situation ausreicht. Eine nette, oft recht poetische Sprache gleicht diesen Uebelstand nicht aus. Endlich nennen wir kurz noch Blumes Operetten und Singspiele, die manches Hübsche enthalten, z. B. „der Schiffscapitän," „Bär und Bassa" u. s. w.

Französischen Ursprung haben meist auch die Arbeiten Theodor Hell's, weshalb sie gleich hier im Anschluß an die Blum'schen Stücke erwähnt werden mögen. Wie man weiß, hieß dieser Autor mit seinem eigentlichen Namen Carl Gottfried Theodor Winkler, war 1775 zu Waldenburg im

Schönburgischen geboren, studirte in Wittenberg und bekleidete zu Dresden mancherlei Aemter im sächsischen Staatsdienste, bis er 1841 Vicedirector des dortigen Hoftheaters wurde, das er vor Einrichtung der Intendanz auch schon während der Kriegszeiten selbständig geleitet hatte. Er starb 1856. Von seinen vielen Lustspielen wurden „die Benefizvorstellung,“ „der Herr Gevatter,“ „die Flitterwochen,“ „die Unzertrennlichen,“ „der Hofmeister in tausend Aengsten“ u. s. w. früher gern gesehen, sind jetzt aber schon ganz und gar vergessen. Dann und wann erscheint nur noch etwa das „Strudelköpfchen,“ weil die Titelrolle der munteren Liebhaberin eine dankbare Aufgabe stellt. Das ziemlich heitere Stückchen behandelt denselben Stoff, wie „die bezähmte Widerspenstige,“ nur mit dem Unterschied, daß denselben dort der große Britte und hier ein moderner französischer Autor dritten oder vierten Ranges in Scene setzte. Nicht ganz ohne Bedeutung ist das Lustspiel: „der Unschuldige muß viel leiden,“ eine Reihe von Scenen aus dem ehelichen Leben, die manche feine satyrische Züge und wirksame Einfälle aufzuweisen haben. „Die Königin von 16 Jahren,“ worin eine rührende Anecdote aus dem Jugendleben der Christine von Schweden dramatisirt ist, dürfte die fast wörtliche Uebersetzung eines geschickt und nicht ohne Gemüthswärme componirten Lustspiels von Scribes talentvollstem Schüler, Bayard sein, und die Autorschaft also unserem Hell auch nicht einmal theilweise zugehören.

Uns zu speciell Berlinischen Erzeugnissen der heiteren Muse

zurückwendend, müssen wir Louis Angely's gedenken, dessen meist nach französischen Vaudevilles bearbeitete Singspiele direct für die Größen des Personals im alten Königsstädtischen Theater, für Schmelka, Spitzeder u. A. berechnet waren. Beiläufig nur sei bemerkt, daß dem Ersteren von diesen zu Liebe auch Willibald Alexis (geboren 1789 in Breslau, in dem Freiheitskriege Soldat, dann juristischer Beamter und jetzt als Privatmann in Arnstadt lebend) seinen Fastnachtsschwank: „der verwunschene Schneidergesell" schrieb. Derselbe unternahm auch noch einige andere Arbeiten für die Bühne — wir nennen z. B. das gereimte Lustspiel: „die Sonette" und den zwischen Ernst und Scherz seltsam schwankenden „Prinzen von Pisa" — doch fand er auf diesem Gebiete nicht den gewünschten Erfolg, der dem preußischen Walter Scott im Bereiche des Romans in so hohem und verdienten Grade zu Theil ward. — Doch kehren wir zu Angely zurück. Dieser entstammte selbst einer ursprünglich französischen Familie, er war, wie Ludwig Devrient, in Berlin bei der französischen Colonie am Ende des vorigen Jahrhunderts geboren. Neigung führte ihn sehr jung schon zum Theater und er wirkte als Schauspieler eine geraume Zeit in den russisch-deutschen Städten mit wechselndem Erfolge, auch war er kurze Zeit Mitglied des deutschen Theaters zu Petersburg. Bei der Gründung des Königsstädter Theaters kam er von dort nach Berlin zurück und wurde Mitglied und Regisseur dieser Bühne, was er bis 1830 blieb, dann zog er sich ganz vom Theater zurück, kaufte einen Gasthof und widmete

seine Mußestunden schriftstellerischen Arbeiten. 1836 starb er. Angely wollte in Berlin ein Volkstheater gründen, wie es in ähnlich localem Sinne Wien an der Leopoldstädter Bühne besaß, und er verfolgte dies Ziel in all seinen Arbeiten, die insgesammt sprachliche Gewandtheit und praktische Bühnenkenntniß bekunden, auch nicht des Humors entbehren, nur daß derselbe auf zu niedriger Stufe stehen bleibt. Er faßte den Begriff des Volkstheaters zu vulgär auf, sah den Beifall der Gallerien als maßgebend an und haschte daher mehr und mehr nur nach solchen Situationen, die ihm diesen Beifall sicherten. Seine Stücke erscheinen in der Mehrzahl uns jetzt schon veraltet, als triviale, stellenweise sogar gemeine Possenspiele. So „die beiden Hofmeister,“ „der Dachdecker,“ „der 100jährige Greis,“ „Schülerschwänke,“ „der Mann von vier Frauen,“ „die beiden Eifersüchtigen“, „Paris in Pommern“ und die „Sieben Mädchen in Uniform,“ womit unsere begehrliche Zeit sich noch nicht einmal hat begnügen können, indem sie die Zahl der Sieben auf Vierzehn, ja sogar auf Vierundzwanzig und Siebenundzwanzig steigerte. Ein wahrhaft beleidigendes Stück ist „List und Phegma“ mit der grausamen, und nichts weniger als komischen Fopperei, die aus dem leichtfertigen Grunde einer Wette an dem phegmatischen Landedelmann ausgeübt wird. Besseres ist von den „Schwestern“ zu sagen, worin die kleine Plaudertasche Gretchen Lieblich einen nicht ungefälligen Eindruck macht. Einigermaßen glücklich charakterisirt ist auch „das Ehepaar aus der alten Zeit.“ „Die Reise auf gemeinschaft-

liche Kosten" führt in dem famosen Herrn Philister, „Liborius" und seinem alten Diener Brennecke wenigstens ein paar wirksame Chargen vor, so viel auch sonst gegen die Handlung einzuwenden sein dürfte. „Von Sieben die Häßlichste" dramatisirt nicht ohne Geschick eine bekannte Erzählung Told's. Daß Angely ursprünglich wohl die Fähigkeit besaß zu wirklich volksthümlicher Bühnenschriftstellerei, zeigt am deutlichsten sein „Fest der Handwerker," ein Genrebild aus dem Volksleben, das mit fast niederländisch zu nennender Treue und Sauberkeit ausgeführt erscheint. Dies Stück hat sich mit seinen populären Gestalten, vor Allem der classischen Figur des Maurerpolirers Kluck denn auch bis jetzt mit ungeschwächter Wirkung auf den Brettern erhalten.

Die Wiederherstellung des Vaudevilles war in der Hauptsache Blum's und Angely's Werk. Dazu trug aber auch Carl von Holtei das Seinige bei, der „vielerfahrene, vielgewanderte Bühnenodysseus," welcher am 24. Januar 1797 zu Breslau geboren, als Freiwilliger im preußischen Heere den letzten Theil der Napoleonischen Feldzüge mitmachte, und dann in raschem Wechsel als Schauspieler, Theatersecretär, Theaterdichter, Theaterdirector, sowie schließlich wieder als Schauspieler, Vorleser oder dergleichen bald dahin, bald dorthin zog. Ein Mann des Tages wurde er, als er seine erste Frau, die liebliche, frühverstorbene Louise von Rogée, nach Berlin, wo sie am Hoftheater Engagement fand, begleitet hatte. Damals schrieb er das populärste und beliebteste aller seiner Stücke, die noch

immer nicht ganz aus der Mode gekommenen „Wiener in Berlin“ nebst den beiden Seitenstücken: „die Berliner in Wien“ und „die Wiener in Paris,“ welche drei im Verein mit den gleichzeitigen Versuchen Angely's eben das französische Vaudeville in nationalem Gewande als „Singspiel“ auf der deutschen Bühne einbürgerten und zugleich die lange Reihe sogenannter „Dialectstücke“ eröffneten, wovon weiter unten noch mehr die Rede sein soll. Wie Angely, so schrieb er in schneller Aufeinanderfolge und auch mit specieller Rücksicht auf das Personal des Theaters in der Königsstadt, welches damals, besonders mit durch seine Bemühungen, eine Blüthezeit durchmachte, noch viele andere ernste und heitere, längere oder kürzere Bühnenwerke, z. B. „33 Minuten in Grüneberg“ — ein provinziell schlesisches Genrebild von typischer Treue, wie es vom Altmeister der schlesischen Poeten zu erwarten war — ferner „Herr Heiter,“ „Ein Achtel vom großen Loose“ u. s. w. Seine Stücke ähneln, wie gesagt, den Angely'schen, stehen aber ästhetisch und sittlich doch noch etwas höher. Einige derselben sind übrigens jetzt neu in Aufnahme gekommen, so „die Wiener in Paris“ durch die wunderbare Kunst, welche Dawison als Bonjour darin entfaltet, und so auch „Sie schreibt an sich selbst,“ worin die Briefscene eine der anmuthigsten Leistungen der Friederike Goßmann geworden ist. Auf seine alten Tage hat Holtei, wie man weiß, mit Glück das Gebiet des Romans zu bebauen angefangen, aber nach langer Pause wollte er auch noch einmal für die Bühne thätig sein, ohne daß es ihm jedoch

geglückt wäre. Er schrieb ein Lustspiel: „Alt und Jung," welches von Laube in Wien mit Protest zurückkam. Das wäre kein Theaterstück, sondern ein hübscher Roman, meinte der in solchen Dingen wohl competente Richter. Wir kennen das Werk nicht, da es Holtei sogleich zurückzog und wirklich einen Roman: „Noblesse oblige" daraus machte.

Weiter ist in diesem Kapitel Louis Schneider zu nennen, der 1805 in Berlin geboren war und sich am dortigen Hoftheater später als Komiker hervorthat. Nachdem er 1848 Gelegenheit erhalten hatte, bei verschiedenen öffentlichen Anlässen, und zwar nicht ohne Gefahr für seine Person, seine loyale Gesinnung zu beweisen, wurde er zum Danke dafür Hofrath und Vorleser des Königs, weswegen er bald nachher von der Bühne zurücktrat. Früher schrieb er eine Anzahl kleine hübsche, zum größten Theil fremden Mustern entlehnte Possen und Schwänke, worin er sich hauptsächlich ein Feld für seine eigene Wirksamkeit als Darsteller schuf. „Der Capellmeister von Venedig", „der reisende Student" und „Fröhlich" z. B. — es sind das Haupt- und Titelrollen von Dreien seiner Stücke — waren zugleich Glanzpartieen seines Repertoires. Ebenso der Jean in der „schönen Müllerin," der Feldhüter in „Ihr Bild" u. s. w. Alle diese Kleinigkeiten enthalten mancherlei Zierliches und ungesucht Drolliges. Von dem einst viel Aufsehen machenden Genrebilde des Düsseldorfers Rudolf Jordan: „der Heirathsantrag auf Helgoland" entnahm Schneider die Veranlassung zu einem gleichnamigen, sehr unterhalten-

den dramatischen Gemälde, in dem die Gestalten der Malerei mit viel Geschick redend eingeführt sind, und unter dem Namen „Both“ (both) vereinigte er sich mit dem Artilleriehauptmann Dr. W. Förster zur Herausgabe eines „Bühnenrepertoires des Auslandes,“ welches noch jetzt fortgesetzt wird und in der sehr beträchtlichen Zahl von über 200 Nummern viele Uebertragungen und Bearbeitungen französischer, englischer, spanischer, italienischer, russischer und polnischer Originallustspiele enthält. Auch die alte, noch immer gern gesehene Posse: „der Vater der Debutantin,“ deren Hauptrolle für den damals an der Berliner Königsstadt engagirten Fritz Beckmann geschrieben wurde, befindet sich darunter. Von Schneider rühren ferner „die Versuche oder die Familie Fliedermüller“ her, worin eine Virtuosin der Schauspielkunst eine schwierige, doch dankbare Verkleidungsrolle hat, sowie das hübsche Dialectstückchen: „der Kurmärker und die Picarde,“ zu dem Cohnfeld vor Kurzem eine Fortsetzung: „die Rückkehr des Landwehrmanns“ schrieb. Kurmärkischer Bauerntölpel und graziöse französische Bäuerin sind darin in treffender Charakterisirung gegenübergestellt, und Ersterer bringt das alte gemüthliche Lied vom „Tannenbaum“ auf die Bühne. Kotzebues Lustspiel: „die Unglücklichen“ arbeitete Schneider im modernen Sinne um. Im Ganzen kann man sich über dessen Production lobend aussprechen. Er schrieb ohne Tiefe, aber gefällig; es ist ihm größere Feinheit und mehr Geschmack eigen, als den vor ihm Genannten. Seine Stücke sind darum auch noch keineswegs veraltet.

Für Louis Schneider berechnete der 1856 in München verstorbene Johann von Plötz, mit welchem wir dies Kapitel beschließen wollen, seinen „verwunschenen Prinzen.“ Plötz, der 1784 geboren war und zuletzt leider in so dürftigen Umständen lebte, daß ihm König Max von Baiern einen Gnadengehalt aussetzte, um ihn vor Noth zu schützen, hatte zwar wenig Geschick im Erfinden neuer, dagegen viel Geschick in der bühnenkundigen Behandlung schon vorhandener Stoffe. Deshalb mußte ihm in dem genannten Stücke eine ältere, ursprünglich wohl englische Anecdote, so wie in einem anderen: „Abenteuer der Neujahrsnacht“ die gleichnamige Erzählung Zschokkes zur Grundlage dienen. Wenn man den „verwunschenen Prinzen“ mit der rohen Form vergleicht, in der jene Anecdote uns bei Shakespeare, als Vorspiel zur „bezähmten Widerspenstigen,“ vorliegt, muß man in der That zugestehen, daß Plötz ein kleines Meisterstück daraus gemacht hat. Seine Posse entfaltet reiches dramatisches Leben. Der Witz darin ist eigenthümlich harmloser, gemüthlicher Natur und der gesammte Eindruck ein recht angenehmer. Aehnliches gilt von den „Abenteuern,“ nur daß darin leider einige nicht zu entschuldigende Lascivitäten stören. „Die Choleramanen,“ „Stolz der Geburt und Stolz des Glücks,“ „die Journalisten,“ „die Gunst der Kleinen,“ „der Haustyrann“ sowie „Dumm und Gelehrt“ betiteln sich die übrigen Lustspiele dieses Autors, von denen einzelne wenigstens guten Dialog und Stellen voll wirksamer Situationskomik enthalten.

Vierzehntes Capitel.

Lustspieldichter der dreißiger Jahre.

(Fortsetzung.)

Wir haben im vorigen Capitel meist über Verfasser von sogenannten „Singspielen“ zu sprechen gehabt; in diesem Capitel wird dagegen wieder ausschließlich von eigentlichen Lustspielen ohne die Beigabe des Gesanges die Rede sein müssen. — Dem im soeben beendigtem Abschnitt mit erwähnten Carl Blum ähnelt in der ganzen Art und Weise seines Schaffens, und auch darin, daß Beiden noch ein derbes Stück Kotzebue anklebt, Carl Töpfer, der, ziemlich bejahrt, jetzt noch in Hamburg lebt, und sich seine Productionskraft lange, d. h. nun schon beinahe drei Decennien hindurch bewahrt hat. Er war in Berlin geboren, betrat die Bühne zuerst in Strelitz, von wo er nach Breslau, Brünn und 1815 nach Wien ging, wo er an der Hofburg angestellt wurde und als junger Charakterdarsteller vielen Beifall erhielt. Der gute Erfolg seiner Dramen bewog ihn, 1820 das Hofburgtheater zu verlassen und sich gänzlich der litterarischen Thätigkeit zu widmen. Seine älteren Stücke, „wie Cyprian und Barbara“, „Schein und Sein“, „Bube und Dame“, „Freien nach Vorschrift“, „die weiße Pikesche“,

„die Einfalt vom Lande“ u. s. w. enthalten viele dem Geschmacke der Gegenwart bereits fremdgewordne Bestandtheile, tragen ein ziemlich possenhaftes Gepräge und outriren hinsichtlich der Figurenzeichnung auf fast unleidliche Weise, in welcher Beziehung man nur an den Dr. Murr mit seiner übertriebenen Eifersucht und an die unziemliche Gestalt Sabinens, der sogenannten „Einfalt vom Lande“, zu erinnern braucht. Einen angenehmeren Eindruck macht die Hauptperson im „Pariser Taugenichts“, ein in die bürgerliche Sphäre übersetzter „Vicomte v. Letorières“, d. h. ein leiblicher Bruder der im französischen Vaudeville so häufigen Gamins, eine kecke, übermüthige, humoristische, leichtsinnige, aber stets gutmüthige und in entscheidenden Momenten sogar eines kleinen Heroismus fähige Natur, mit einem Worte, einer jener französischen beweglichen Charaktere, die in Bausch und Bogen in der That liebenswürdig erscheinen. Man darf nicht vergessen, zu bemerken, daß dem Töpferschen Stücke auch wirklich ein Pariser Original zu Grunde liegt. Für sich selber schrieb unser Autor seine zwei immer noch gern gesehenen Lustspiele: „des Königs Befehl“ und „der Tagesbefehl“, worin der große Preußenkönig erscheint, den der Verfasser mit Meisterschaft repräsentirt haben soll. Beide zeichnen sich durch ziemlich treue historische Färbung, sowie durch wirksame Composition aus; wir begegnen darin doch wenigstens nicht, wie in jenen obengenannten Stücken, geistlosen Caricaturen nach der alten Kotzebueschen Tradition. Auch „der beste Ton“ ist im Detail nicht ohne eine gewisse Feinheit, namentlich was den interessanten

Charakter der Salondame Leopoldine v. Strehlen betrifft, und in dem „reichen Mann oder die Wassercur" ist ein psychologisches Experiment, die Verwandlung des Hypochondristen Glittner in einen Lebemann, recht effectvoll durchgeführt und zur Anschauung gebracht. „Nehmt ein Exempel dran", worin einer jungen Frau der Vorwitz, gleich ihrem Manne eine Pfeife rauchen zu wollen, so übel wie möglich bekommt, hat einige wirksame Stellen voll Schalkhaftigkeit aufzuweisen. Entsprechend aber der Entwickelung, die Töpfer nahm — insofern nämlich seine späteren Stücke weit den Vorzug vor seinen älteren verdienen — halten wir für das beste von allen das erst wenige Jahre alte Lustspiel: „Rosenmüller und Finke oder Abgemacht". Zwar auszusetzen giebt es daran auch Mancherlei. Die Handlung selber läßt die alte Klage: „Unwahrscheinlich" aufs Neue ertönen, denn wo käme es vor, daß die Söhne zweier Väter, von denen der Eine Kaufmann, der Andre Offizier werden soll, ins Geheime ihren Stand gewechselt haben und nun, ohne daß die Alten es ahnen, gerade als das Gegentheil von dem zurückkehren, als was sie auszogen? Baut sich sonach die Verwicklung auf einem in unserem modernen Leben und den jetzt herrschenden Familienverhältnissen unhaltbaren Grunde auf, sind ferner auch die Situationen lose und bunt unter einandergewürfelt, sie bieten doch der Lachlust reichlichen Stoff und sind mit sehr viel Bühnengeschick benutzt. Es kreuzen sich diverse pikante Liebeshändel und schließlich „kriegen" sie sich, so zwar, daß wir drei glücklichen Paaren gratuliren können. Mit tref=

fender Satyre, mit glücklicher Charakterisirung und einer Fülle sich scharf von einander abhebender und doch zu einem Ganzen wirkender Persönlichkeiten verbindet das Lustspiel einen fließenden Dialog, einen Schatz guter Laune und eine lebhafte, gedrungene, rasch dahinrollende Handlung. Man ist den ganzen Abend hindurch — denn den ganzen Abend füllt das Lustspiel — von so mannichfach wechselnden Figuren und Scenen umgeben, daß man sich bestens amusirt und am Schlusse ein sehr heitrer Eindruck zurückbleibt. Es ist freilich auch nur die Oberfläche des Lebens, die hier beschritten wird, aber diese Promenade führt durch so heiteres und frisches Grün, daß überall sich eine erquickliche Unterhaltung darbietet. — Spärlicher ist im Laufe der Jahre allerdings die Production Töpfers geworden, aber noch scheint sie nicht ganz versiegt zu sein, und vielleicht fördert sie in Zukunft noch etwas Neues zu Tage.

Ganz verstummt ist auch, wie man leider annehmen muß, die erlauchte Verfasserin von „Lüge und Wahrheit". Daß dieselbe keine Geringere, als Prinzessin Amalie von Sachsen (die im Jahre 1794 geborene Schwester des jetzt regierenden Königs) war, ist schon längst öffentliches Geheimniß, und wir begehen daher Nichts, was der Discretion zuwider liefe, wenn wir jenen hohen Namen hier in unserem Buche nennen. Das deutsche Volk sucht das tiefere Gemüth, von dem es weiß, daß es in seinen niedrigen Hütten und seinen Bürgershäusern wohnt, so gar gern auch in Palästen und auf Thronen. Prinzeß Amalie nun gab dem Herzen des deutschen Volkes das erfreuliche

Schauspiel zu sehen, daß die auf den Höhen der Gesellschaft stehende und aus königlichem Blut stammende junge Dame ebenso dachte und empfand, wie das schlichte Bürgerskind, ohne doch irgendwo die feinste Bildung vermissen zu lassen. Wir können die Stücke der erlauchten Autorin mit denen der Frau von Weißenthurn vergleichen, über die wir uns, wie sich der Leser erinnern wird, so vielfach lobend auslassen durften. Vielleicht das gelungenste Werk der Prinzessin ist „der Landwirth", worin der Einfachheit und biedersinnigen Geradheit des Charakters über die zweideutigen Vorzüge sogenannten gesellschaftlichen Schliffs zum Triumphe verholfen wird. Es waltet in diesem Stücke ein äußerst maßvoller, herzlicher Humor, der Dialog ist fein ausgearbeitet und enthält sogar poetisch zu nennende Stellen. Ebensoviel Rühmliches gilt vom „Majoratserben", der sowohl eine glaublich und gefällig entwickelte Handlung, wie namentlich auch eine treffend nüancirte, durch Gegensätze wirkende Charakterzeichnung aufzuweisen hat. Der verzogene und verwöhnte, doch zart und edelfühlende Graf Paul stellt sich in ungesuchtem, doch scharf markirtem Contrast dem etwas verbitterten, medisanten Grafen Leo, sowie die etwas überspannte, excentrische Therese der schönen, eitlen, launischen, aber doch recht eigentlich mädchenhaften Bertha gegenüber. „Der Oheim", „die Braut aus der Residenz", „die Stieftochter", „der Verlobungsring" u. s. w. betiteln sich die anderen, mit ähnlichen Vorzügen bedachten Stücke der Prinzessin.

Wie sie in ihren Lustspielen, und ebenso in den von uns

natürlich ganz außer Acht gelassenen Dramen, so erscheint als ein veredelter und modernisirter, in eine höhere Sphäre des Geschmacks und der Gesellschaft erhobener Iffland auch Eduard Devrient in dem, was er für die Bühne schrieb. Als mittlerer der drei berühmten Brüder und Neffen des großen Ludwig Devrient 1801 in Berlin geboren, gehörte er seit 1829 der dortigen Hofbühne an und begann in der Oper, um dann zum Schauspiel überzugehen, wo er eine seit Iffland selten wieder erschienene Viel- ja Allseitigkeit entwickelte. Er schulte für Oper und Schauspiel sich gleich sehr, sang heute den Masetto im „Don Juan", sprach morgen den „Tasso" und übernahm am dritten Abend die Liebhaberrolle in einem der Stücke, worin Charlotte v. Hagen glänzte. Es einigte sich in Eduard Devrient mit feiner und tiefer Bildung auch Gediegenheit und ernstes Streben. Von den Stücken, die er schrieb, haben wir hier eigentlich nur „die Gunst des Augenblicks" zu nennen, ein Lustspiel, worin die heitere Stimmung zwar einigermaßen temperirt erscheint, worin aber in verschiedener Hinsicht Gelungenes und ästhetisch Schönes sich vorfindet. Von Devrients Operntexten setzte sich „Hans Heiling" mit Marschners Musik im Repertoire fest. Als Historiograph ist er durch seine treffliche „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" berühmt geworden, während ihm jetzt als Leiter der Bühne in Carlsruhe zur Verwirklichung seiner Theorieen auch der practische Wirkungskreis zu Gebote steht.

Wir nennen ferner Franz von Elsholtz. Dieser Autor — 1791 in Berlin geboren, 1813 Freiwilliger in der preußi-

schen Armee, später Regierungssecretär in Cöln, 1824—30 Intendant des Theaters in Gotha, und sodann Gesandter der sächsischen Höfe in München — debutirte Anfangs der 30er Jahre mit einem Lustspiele: „die Hofdame“, welches dazumal von dem alten Göthe lebhaft empfohlen ward und dem Verfasser eine glänzende Laufbahn zu eröffnen schien. Aber sei es, daß Göthe das Talent seines Schützlings — und das ist unsre Ansicht — zu hoch angeschlagen, sei es, daß die Verhältnisse, die in Deutschland für angehende Dramatiker nie besonders günstig gewesen sind, auch seine Entwicklung zurückhielten — genug Hr. v. Elsholtz schenkte der deutschen Bühne zwar noch mehrere andere Lustspiele, z. B. „der Polterabend“, „der Korb“, „der Streifzug“, sowie zwei allerliebste kleine dramatische Scherze, das bekannte, einer Schauspielerin interessante Declamationsaufgaben stellende „Komm' her“ mit seinem Gegenstück „Geh' hin“, die noch jetzt nicht ungern gesehen werden, die erwarteten Meisterwerke jedoch wollten nicht zum Vorschein kommen. Elsholtz war ein Dilettant, dem ein paar Kleinigkeiten recht hübsch gelungen waren, aber die deutsche Poesie ist groß und hat der Dilettanten gar viele, wer kann sie Alle behalten? So widerfuhr denn auch Hrn. v. Elsholtz das Unangenehmste, was einem Poeten widerfahren kann, und doch etwas sehr Natürliches, er wurde vergessen. Zwei Bände „Schauspiele“ erschienen von ihm 1833 — zwanzig Jahre später gerade, 1853, machte er in einem dritten Bande den Versuch, sich dem Publicum wieder in Erinnerung zu bringen, doch vergebens: die

Stücke waren so unerheblich, daß der Autor besser gethan hätte, seine litterarische Einsiedelei überhaupt nicht mehr zu verlassen. Neben einem Operntext „Tony" (vom Herzog Ernst zu Coburg der Ehre des Componirens gewürdigt) und einem Drama enthält dieser dritte Band ein Lustspiel: „die Procurationsheirath", welches am Hofe des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg vor sich geht und nach einer bekannten, historischen Anecdote bearbeitet ist, die, wenn wir recht sind, auch schon von Sternberg zu einem Roman benutzt wurde. In einen oder zwei Acte zusammengedrängt, hätte es vielleicht ein ganz ergötzliches Stück geben können, wenigstens solange dies Rococogenre beim Publicum beliebt war. In dieser Ausdehnung dagegen ist es langweilig geworden; wir durchschauen die Verwicklung und Lösung beim ersten Blick, müssen uns aber doch vier ganze Acte damit quälen lassen und abgebrauchte Effecte, wie Duelle, Arreturen ꝛc. als Ausputz in den Kauf nehmen. Doch ist der Charakter des Prinzen ziemlich gut gehalten und auch die Sprache trägt wenigstens theilweise die Farbe der Zeit.

Ferner erwähnen wir den 1859 verstorbenen Hofrath Millenet, der unter den Namen „Tenelli" mehrere Lustspiele, z. B. „Er und Sie," „die Damen unter sich" und die in katholischen Staaten einst verbotenen „Mönche" verfaßte. Die religiöse Duldsamkeit unsrer Tage hat nun zwar die Schwierigkeiten, auf welche dies Stück früher an manchen Bühnen stieß, beseitigt — doch ist mittlerweile die Zeit, wo es hätte gefallen können, schon vorübergegangen. Wenn der Stoff dieser Posse

in einen Act zusammengedrängt worden wäre, so würde der Erfolg ein besserer gewesen sein. Man lacht Anfangs vielleicht über barocke und equivoque Situationen, die allerdings frommen und keuschen Ohren nicht immer sehr ästhetisch scheinen mögen, aber wenn dieselbe sich fortwährend wiederholen, ohne jedesmal mehr zu sein, als ein verwässerter Absud der vorhergehenden, wenn zuletzt der Knoten mit dem Schwert des Alexanders durchhauen wird und man, nachdem der Vorhang zum letzten Mal gefallen, nicht weiß, ob man fortgehen soll, oder nicht, so zuckt man die Achseln und denkt: das Stück taugt nichts.

Auch Wilhelm Vogel dürfte hier zu nennen sein, denn obwohl er schon von 1809 an schriftstellerisch thätig war, so fällt der Schwerpunkt seines Wirkens doch in die Zeit, bei der wir jetzt stehen. Er war 1772 in Mannheim geboren und wurde unter Böck's Leitung Schauspieler. 1798 hatte er die Direction in Straßburg, sowie später die Leitung des Theaters an der Wien inne; zuletzt führte er ein ruheloses Wanderleben und starb in dürftigen Umständen. Bekannt geworden sind von seinen Stücken besonders „das Duellmandat" und „Witzigungen," sowie „Ein Handbillet Friedrichs II.," das 1842 den zweiten Anerkennungspreis von den Berliner Preisrichtern erhielt — des ersten ward, wie wir später sehen werden, ein G. Freytag'sches Stück theilhaftig. Vogels Lustspiel steht etwa auf gleicher Stufe mit Töpfers „Tagesbefehl" oder „des Königs Befehl." Ueberhaupt ähneln sich die beiden Autoren in Rücksicht auf Talent und Bühnenpraxis.

Schauspieler und Schriftsteller zugleich war auch C. P. Berger, der, im Jahre 1800 geboren, seine künstlerische Laufbahn als Tenorist in Detmold begann und dann in Hannover, Braunschweig, Schwerin, Bremen und Berlin engagirt war. 1836 debutirte er mit der „Bastille," die, für ihre Anlage ganz im Sinne der französischen Intriguenstücke, freilich in der Aufführung zu wenig französische Grazie und Feinheit verräth. Sein komisches Gemälde aus dem Berliner Volksleben: „Der Stralauer Fischzug" entbehrt der harmlosen Haltung zu sehr, wogegen die historischen Stücke: „Maria von Medicis" und „Jean Bart am Hofe" recht glücklich den gehörigen Ton trafen. Man sollte in der Gegenwart an Vogel und Berger noch manchmal zurückdenken; sie verdienen es. — Im Anhang nennen wir schließlich den in Prag wohl jetzt noch lebenden Wilhelm Marsano mit dem leidlich hübschen Verkleidungsstücke: „Die beiden Helden." Zwei junge Mädchen verkleiden sich hier in eifersüchtiger Laune als Offiziere, wollen sich duelliren und entdecken aus Furcht sich schließlich gegenseitig ihre Maske.

Unsere Zeit.

Funfzehntes Kapitel.

Das junge Deutschland.

Die Betrachtung der Lustspielproduction unserer Zeit beginnen wir mit der Periode des „jungen Deutschlands," die sich für Entwicklung der nationalen Komödie — und das ist vornehmlich ein lobenswerther Zug an ihr — viel ersprießlicher und fördernder erwies, als die vorhergegangenen Zeiten des Classicismus und der Romantik. So wenig die Genossen dieser Partei auch sonst praktisch und in realistischem Sinne verfuhren, so weit sich auch ihre Romane in misverstandener Genialität von der Wahrheit des Lebens und der Schönheit ächter Kunst entfernten, das Bedürfniß des Theaters hatten diese jungen Poeten richtig erkannt, sie ahnten, daß neuer Schwung und Geist in unsere Bühnenlitteratur kommen müsse, sie cultivirten deshalb dieselbe und regten in dem Eifer, sich auch auf solchem Gebiete Geltung zu verschaffen, wieder vielfach das gesunkene Interesse an der dramatischen Kunst und die litterarische Discussion darüber an.

Auf Wiedergeburt der deutschen Bühne bedacht, nicht mit

den Erzeugnissen ächter und hoher Tragik, sondern mit Producten des Genres die neue Epoche befruchtend, machten Gutzkow und Laube besonders die pikante historische Anecdote zum Ausgangspunkte und zum Kerne ihrer Komödien. Heinrich Laube, der Aeltere von Beiden, am 18. September 1806 zu Sprottau in Schlesien geboren, als Student in Halle und Breslau Burschenschaftler und durch Verhältnisse Anfangs zur Theologie gedrängt, ließ dieselbe doch bald genug im Stich und schwor zum freien Litteratenthum, das damals gerade bei uns Deutschen in die Mode kam. Nachdem er dasselbe Jahre lang mit seinem gleichstrebenden Genossen getheilt und es auch unter den polizeilichen Anfechtungen, deren Gegenstand das „junge Deutschland" wurde, behauptet hatte, erging an ihn, als die Zeiten ruhiger und besonnener geworden waren, die Berufung zum Amte des artistischen Directors am Wiener Hofburgtheater, in dessen dramaturgischer Leitung er mit starker Hand eine energische Thätigkeit entfaltet. Daß er die Franzosen für mustergültig in der Technik nahm, verhalf ihm in seinen Stücken zu meisterlichen Anlagen und Verknüpfungen im Sinne des französischen Intriguenspiels, verführte ihn aber auch dazu, auf dem Sumpfboden der französischen Corruption noch Lustspielconflicte, wie in „Rococo," durchführen zu wollen. Dies Bühnenwerk ist nach einer französischen Novelle bearbeitet, und der Dichter hat sich offenbar Mühe gegeben, ebenso leichtfertig zu schreiben, wie der Pariser Autor. Nun macht sich aber bei ihm, wie Julian Schmidt richtig bemerkt hat, beständig die deutsche

Natur geltend; „er motivirt, er charakterisirt, er läßt sich in breitere Ausführungen ein, und eben dadurch tritt die Unsittlichkeit viel greller und beleidigender hervor, als bei den Franzosen. In dem verwandten Stücke von Alexander Dumas: „Les demoiselles de St. Cyr“ ist der Ton so leichtfertig und frech, daß es uns nicht einfallen kann, die Sache ernst zu nehmen, daß wir gar nicht Zeit haben, nach dem Zusammenhang zu fragen; zu dieser Frage werden wir aber im „Rococo“ alle Augenblicke gedrängt und wir müssen fast immer mit Kopfschütteln antworten. Die vorausgesetzten Sitten liegen uns zu fern. Einen Charakter, wie den, den Laube in seinem Marquis intentionirt hat, können wir Deutsche nicht zeichnen, er ist uns so fremdartig, daß wir durch die Mühe, ihn durch ausführlichere Motivirung zu verdeutlichen, ihn nur noch fremdartiger machen.“ Zu diesen trefflichen Worten bedarf es keiner weiteren Ergänzung oder Erklärung; nur darf man nicht vergessen, daß das Stück, wenn auch in der Idee und im Ganzen verfehlt, in Einzelheiten doch Spuren eines nicht gewöhnlichen humoristischen Talentes bekundet. Das ansprechendste Gebilde seiner komischen Kraft lieferte Laube aber jedenfalls in „Gottsched und Gellert,“ einem ergötzlichen Charaktergemälde aus der litterarischen Epoche des vorigen Jahrhunderts, worin der Ton der Zeit, namentlich in den beiden Hauptfiguren, meist recht glücklich getroffen ist. Die Pietät des Dichters für Gellert scheint, um nochmals mit Julian Schmidt zu reden, „durchaus gerechtfertigt, denn nichts kann unpassender sein, als die Geringschätzung der

modernen Litteratur gegen einen Schriftsteller, der, wie wenig Andere, die Treuherzigkeit und das gute Gewissen des deutschen Volkes ausgedrückt hat." — Seine in Deutschland in der That seltene theatralische Formgestaltung wendete Laube in der Folge noch mehreren, dem Französischen entlehnten Stoffen zu, wie er denn z. B. der Bearbeiter des zierlichen Intriguenstücks aus der Scribeschen Schule: „der kleine Richelieu" ist. In neuester Zeit noch machte ihn eine Conjectur auch zum Autor des anonym gegebenen Lustspiels: „Cato von Eisen," es ist aber öffentlich die verbürgte Mittheilung gemacht worden, daß der Verfasser dieses Stückes in dem 1857 durch Selbstmord gefallenen Statthalterei-Secretär Pradatsch in Laibach zu suchen sei. „Cato von Eisen" ist übrigens nicht durchweg Original, sondern lehnt sich im Stoff an die „Indulgencia," ein spanisches Lustspiel von Gorostizza.

Der jüngere der beiden Dioskuren des „jungen Deutschlands," Carl Gutzkow, ward 1811 in Berlin geboren, studierte daselbst und in München Theologie, schwor aber dann ebenso wie Laube zur Fahne des specifischen Schriftstellerthums, zog sich durch seinen Roman: „Wally, die Zweiflerin" eine kurze Gefängnißhaft zu und kam dadurch auch in den Geruch eines Märtyrers seiner Zeit. Nach mancherlei Fahrten hat er in Dresden festen Wohnsitz genommen, wo er vorübergehend Dramaturg des Hoftheaters war. Von seinen Stücken sicherten sich verdientermaßen zwei Lustspiele: „Zopf und Schwert" und „das Urbild des Tartuffe" am besten ihre Existenz auf den Bret-

tern. Jenes, ein Genrebild aus den Tagen Friedrich Wilhelms I., ganz im Geschmacke der französischen Intriguenstücke, voll von Sünden gegen die historische Wahrheit, auch nicht frei von sentimentalen Zügen, ist trotzdem von großer komischer Wirkung. Der Verfasser wollte darin den deutschen Hausvater auf dem Throne schildern, und das ist ihm auf sehr unterhaltende und gefällige Weise gelungen. Auch vom „Urbild des Tartuffe" ist viel Gutes zu sagen, wenngleich strenggenommen nicht zu rechtfertigen sein dürfte, daß darin ein von einem früheren Dichter geschilderter Charakter zum zweiten Mal ganz in derselben Form auf die Bühne gebracht wird. Als Urbild des Tartuffe wird der Präsident Lamoignon dargestellt; er soll das, was im Molière'schen „Tartuffe" vorkommt, wirklich ausgeführt haben. Doch war das eine historische Unwahrheit und Gutzkow ist dafür, daß er den Präsidenten so unschuldiger Weise gebrandmarkt, von einem französischen Kritiker gebührend zurechtgewiesen worden. Auf Grund mehrerer Abhandlungen Ed. Fournier's in der „Revue française" hat er sich dann entschlossen, den Namen Lamoignon's mit dem des Herrn von Roquette, Almoseniers des Prinzen Conti, späteren Bischofs von Autun, zu vertauschen. Gutzkow schildert nun in seinem Stücke, wie die von Tartuffe unglücklich gemachte Familie zwei Töchter hinterlassen hat, die sich in Molière's Truppe als Schauspielerinnen befinden, und Molière schreibt sein Stück, um ihnen ihr Erbtheil wieder zu verschaffen. Er bedroht den alten Gauner, seine wirkliche Erscheinung auf der Bühne nachzuahmen, wenn

dieser das Erbtheil nicht herausgiebt. So war es wenigstens in der ersten Anlage des Lustspiels der Fall. Ein derartiger Schluß fiel aber natürlicher Weise dem Publicum als unbefriedigend auf. Denn daß Molière seine Rache für ein Stück Geld verkauft, daß dem Lamoignon noch in aller Eile Schadenersatz und Ausstattung abgepreßt werden, das brachte nothwendig einen peinlichen Eindruck hervor; man verlor über so materiellen Schacher die Lust am Stücke. Also änderte es der Verfasser, und es hat nun eine andere anziehendere Wendung bekommen: es handelt sich jetzt lediglich darum, die Intriguen Tartuffe's gegen die Aufführung der Molière'schen Komödie zu verleiten. Die Art und Weise, wie bald Zustimmung, bald Abneigung gegen den Tartuffe hervorgerufen wird, ist in der That kunstvoll und beweist eine reiche Erfindungsgabe. Schade aber, daß trotzdem noch verschiedene Ausstellungen an dem Stücke zu machen sind. Molière selber ist stellenweise zu ernsthaft, zu salbungsvoll aufgefaßt, vor Allem jedoch Ludwig XIV. zu fade und unköniglich dargestellt. So gelungen die Scene ist, wo er um seine Einwilligung zur Darstellung betrogen wird, so tief verletzt es, nun bei der Enttäuschung auch nicht eine großmüthige Regung in ihm aufsteigen zu sehen, und fast plump möchten wir es nennen, daß er im Handumwenden seine Neigung von der älteren auf die jüngere Schwester überträgt und dadurch bewogen wird, das Stück ausspielen zu lassen, wofür der Wechsel des Tuchs schon ein vollkommen ausreichendes Motiv gewesen sein würde.

Zum hundertjährigen Goethe-Jubiläum 1849 stellte sich

Gutzkow mit dem „Königslieutnant“ auf dem Theater ein — ein Feststück, das Virtuosenspielern Gelegenheit zur Bravour giebt und der Soubrette zu einer Tricotrolle, worin sie durch hübsche Erscheinung wirken kann, verhilft, über das aber sonst bei Weitem nicht so Gutes, wie über die zwei früheren Lustspiele, gesagt werden kann. Die Sucht des Verfassers, große Männer in ihren Anfängen auf die Bühne zu bringen, hatte schon vorher — wir erinnern an Eckhof in „Zopf und Schwert“ und Spinoza in „Uriel Akosta“ — sein Bedenkliches; zu solchen Fehlgeburten, wie hier, war sie dort jedoch nicht Veranlassung. Das Stück behandelt, d. h. entstellt auf willkürliche Weise eine Episode aus „Wahrheit und Dichtung,“ die in ihrer Unschuld und Naivetät fast rührende Geschichte von der Schwärmerei des Knaben für die Schwester des Derones, „die ein gar angenehmes Mädchen war; ihr ganzes Betragen hatte etwas Stilles, ja Trauriges.“ Auf die Erwähnung des „Pastellbildes hinter dem Bette der Mutter, das einen schönen Mann darstellte,“ fußt die von Gutzkow erfundene Fabel, insofern er nämlich die junge Französin — von ihm Belinde genannt — in ein romantisches Verhältniß zum Grafen Thorane, dem „Königslieutnant“ und damaligen Gouverneur der in Frankfurt liegenden, fremden militärischen Besatzung, bringt. An und für sich hätten wir dagegen nichts einzuwenden, denn ungeschickt componirt ist das Ganze nicht. Wir wollen auch nicht besonders viel auf mehrere gegen den Autor erhobene Einwände geben, daß es z. B. unerlaubt sei, einige von den Personen im Jargon des siebenjährigen Kriegs, andere in der

idealen Sprache des jungen Deutschlands reden zu lassen, oder daß es dem Begriffe der Kunst widerspreche, so pathetische Sätze, wie die Rolle des Königslieutnants enthält, in der scurrilen Manier des Radebrechens zwischen Deutsch und Französisch vorzubringen. Am strengsten aber muß man mit dem Dichter über die Art und Weise rechten, wie er Göthen auftreten läßt. Es mag unbestritten wahr sein, daß sich des großen Mannes Anlagen und Fähigkeiten schneller, als dies sonst bei Knaben zu geschehen pflegt, entwickelten. Er ward früh reif, aber deshalb nicht frühreif, nicht ein junger Naseweis, wie ihn uns Gutzkow darstellt, der sich gegen Jedermann, ja sogar gegen seine würdigen Eltern höchst frech und anmaßend benimmt und ebenso spricht Es ist nicht unser Göthe, wie er damals leibte und lebte, der sich hier untersteht, auf eine ernsthafte Ermahnung zu erwidern: „Sieh, sieh, Vater, der Gedanke an Schulden macht Dich ordentlich poetisch!" und der nichtswürdig genug ist, als seine Mutter sich mit einem Hausfreund unterredet und den Sohn fortschickt, hinter ihrem Rücken herzuspotten: „Wenns nicht meine Frau Mutter wäre, ich könnte fast meinen, hier passirten Geschichten . . . Wenn die mir wieder auf der Brücke zwischen Poesie und Prosa begegnen, und mir gute Lehren geben wollen, dann weiß ich jetzt auch, was ich antworten werde!" Und so etwas nannte Gutzkow eine Verherrlichung des Dichters zu seinem hundertjährigen Geburtstage, in so etwas erblickte liebedienerische Kritik eine „Feier der versöhnenden Macht deutschen Gemüths und deutscher Poesie." Was die anderen Personen

anlangt, so ist dem Rath Göthe, so wie er in „Wahrheit und Dichtung" geschildert wird, wenigstens in den Scenen zwischen ihm und Thorane Gerechtigkeit geschehen, die Frau Rath dagegen ist nur eine sehr schwache und zum Theil ganz unähnliche Copie des Originals, wie auch aus „dem Gevatter Dolmetsch" nur ein Zerrbild geworden ist, ein Professor (?) Mittler, der sich vom Knaben Göthe schlagen und hänseln und von der Magd des Hauses grob behandeln läßt. Die Figur macht einen sehr unerquicklichen und durchaus nicht den beabsichtigten komischen Eindruck. Was dann noch übrig, ist so ziemlich gelungen: Frau Seekatz, das unvermeidliche Modell ihres gehorsamen Ehegatten, das muntere Pärchen Mack und Gretel, die trockenen philiströsen Physiognomien der Frankfurter Maler u. s. w.

Ein späteres Lustspiel: „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen," ist nicht so bekannt geworden, als dasselbe es verdiente, weil der Verfasser nach dem Verbot, welches das Stück unbegreiflicher Weise in Dresden traf, es sogleich von der Bühne zurückgezogen hat. Wir halten es trotz vieler und bedeutender Schwächen doch für eines der hervorragendsten und eigenthümlichsten Werke Gutzkows. Von dem großsprecherischen Vorwort zum gedruckten Buche lassen wir uns aber nicht blenden; es sind Worte, nichts als leere, von der bekannten Eitelkeit des Autors eingegebene Worte, wenn er darin sagt: „Wir besitzen in Deutschland eine Gattung von Lustspielen nicht, die sich in Frankreich durch ihre Versform als Dichtung ankündigen,

die ihrer Natur nach nicht auf jenem reellen Boden stehen, den man sonst beim Lustspiele voraussetzt. Von Molière bis in die neueste Zeit giebt es in Frankreich fünfactige Lustspiel ein Alexandrinern, einer Dichtform, die, wenn wir sie hätten, für das nachfolgende Drama die geeignetere gewesen wäre. Den Vorwurf, den der Autor hat hören müssen, dies Stück schildere eine Unmöglichkeit, würde dann weniger bestimmt erhoben worden sein, ja man würde vielleicht anerkannt haben, daß hier eine Arbeit vorlag, an welche auch in vielem Uebrigen der gewöhnliche Maßstab dramatischer Composition nicht zu legen ist. Schon die Monologe, mit denen sich die Hauptfigur des Stücks einführt, hätten die Kunstrichter darauf aufmerksam machen sollen, daß ihnen hier eine nur symbolische Handlung, sozusagen ein Zeitmärchen im Frack, vorgeführt wurde.“ Ob Gutzkow glaubt, daß man sich dieser Vorrede gefangen geben muß? Was soll's mit der nur symbolischen Handlung, mit dem Zeitmärchen im Frack? Es ist Nonsens! Und wenn die Komödie der Besserungen, wie eine vom Verfasser augenscheinlich beeinflußte Kritik wollte, auch wirklich „eine in luftiger Schwebe gehaltene Allegorie“ wäre, was sie wahrlich nicht ist mit der realen Schwere ihrer in modernen Verhältnissen wurzelnden Handlung, wir würden doch mit Hinsicht auf das, was wir am Stück tadelnswerth finden, den Kampf gegen Gutzkow aufnehmen, denn das fantastische Lustspiel ist eine Zwittergeburt ohne Lebensfähigkeit. Der Inhalt des Bühnenwerks ist folgender. Sigismund Lenz findet nach jahrelanger Abwesenheit in fremden Ländern bei sei-

ner Rückkehr in die Heimath viele unerfreuliche Veränderungen vor; der Credit der väterlichen Firma freilich ist unversehrt, die Cassen des Geschäfts sind noch so voll, wie früher, aber zu Hause, in der Familie ist Manches anders geworden; Vater und Schwester sind angesteckt von der Modekrankheit der Philanthropie. Der Eine, statt persönlich im Comptoir anwesend zu sein und dort Alles selbst zu leiten und zu überwachen, studiert an Verbrechern und Taugenichtsen in Gefängnissen und nichtswürdigen Spelunken practische Psychologie und sucht für die ächte Humanität Propaganda zu machen durch ein neues System, zufolge dessen Alle, welche leichtfertige und schlechte Streiche begehen, nicht von der Gesellschaft aufgegeben und so zur Verzweiflung gebracht, sondern durch Güte und Duldung gebessert werden sollen: die Schwestern aber laufen, statt der Wirthschaft im Hause vorzustehen, da die Mutter nicht mehr lebt, mit einem alten Frömmler, dessen Hauptlecture „der evangelische Liebesbote" und „die neuesten Nachrichten aus dem Reiche Gottes" sind, der aber trotzdem sich von seiner zwar wider seinem Willen verheiratheten, aber unglücklichen und reuigen Tochter hartherzig losgesagt hat, in den Höhlen des Lasters und der Armuth herum, um ihren Bewohnern himmlische und irdische Speise zu bringen, oder schicken auf anonymem Wege schönstylisirte Lehren der Weisheit und Tugend, Verse aus „Schau in Dich und schau um Dich" 2c. an junge Bonvivants, um sie so zur Einkehr in sich zu vermögen; während dem aber geht Solbring, der Schwiegersohn des alten Lenz, in den Augen Aller und auch in denen

seiner Frau ein Muster von Fleiß und Bravheit, ganz in der Stille auf galante Abenteuer aus und sein Diener Dresel, ein alter, ausgelernter Sünder, wirthschaftet nach Belieben in dem aufsichtslosen Hause. Die Satyre gegen die „innere Mission", von der wir alle zu erzählen wissen, kann kaum treffender sich gestalten, als hier, und es heißt, die Aufgabe des Lustspiels richtig erkennen, wenn man einen solchen Stoff wählt. Bis hierher ist also die Sache ganz gut, das Stück macht bedeutende Erwartungen rege. Leider nimmt es später aber eine Wendung, die dem Anfang wenig entspricht. Sigismund, der weiß, was das Leben von uns fordert, erkennt, was für Gefahr in dem geschilderten Treiben liegt, und wie für ihn daraus die Pflicht erwächst, eine Aenderung herbeizuführen. Er beginnt deshalb nun ein Spiel, welches doch gar zu bedenklich und gewagt ist, als daß es wirklich einmal Jemand probieren würde. Sigismund stellt sich nämlich selbst als Taugenichts und verlornen Sohn, damit sein Vater durch diese schlechte Aufführung, sowie zugleich durch die mitbewerkstelligte Entlarvung des Mannes seiner Tochter, zu dem er großes Vertrauen hatte, den Geschmack an „den schlechten Menschen" verliere und endlich begreife, daß man sich eher um sein Haus, als um die Gesellschaft, kümmern müsse. In dem Gedanken, auf den Sigismund zur Erreichung seines Zieles verfällt, steckt aber zuviel Sonderlingsnatur und eine ganz unglaubliche Geringschätzung der öffentlichen Meinung, denn er muß Gefahr laufen, wegen der Dinge, die geschehen sind und sich nicht rückgängig machen lassen, auch wenn er sich endlich

wieder als der solide und tüchtige Mann giebt, nie völlig rehabilitirt zu werden, wobei noch immer sehr in Frage bleibt, ob die Sinnesänderung des alten Lenz wirklich und unzweifelhaft durch ein derartiges Mittel sich herbeiführen läßt. Hierin, in dieser Unwahrscheinlichkeit und fehlerhaften Motivirung des guten Ausgangs, liegt das Hauptgebrechen des Stücks, welches sonst ziemlich reich ist an geistvollen Zügen und pikantem Detail. Mancherlei zwar könnte daraus noch wegfallen, der sentimentale Ausbruch Sigismunds gegenüber dem unehelichen Kinde Solbrings, der verbrauchte Effect der durch die Hofräthin falsch gesprochenen Fremdwörter, das Anschlagen der telegraphischen Depesche von der Einnahme Sebastopols im Lesezimmer, die gar zu opernartigen Tableaux und lebenden Bilder am Schlusse, so wie vor Allem die eigentlich doch ganz abscheuliche Scene, in der Sigismund seinen Vater glauben macht, er habe auf seinem Zimmer ein verliebtes Stelldichein. Die schwächliche und unwürdige Weise, wie sich Lenz dabei benimmt, wirft einen Makel auf die sonst recht originelle, stellenweise wahrhaft rührende Gestalt. Das Beste am Stücke ist aber wohl die Charakteristik Solbrings, worin Gutzkow von seiner Meisterschaft in der Zeichnung haltloser und hinfälliger Charaktere aus der modernen Zeit ein neues glänzendes Beispiel lieferte. Dieser Mann, der mit seinem guten und weichen Herzen renommirt und doch die Sorge um ein Kind, welches ihm ein von ihm verführtes und betrogenes Mädchen geboren hat, seinem schuftigen Diener überläßt — der als ein trefflicher Kaufmann gelten will und doch für die

Freihandelspolitik schwärmt, obgleich das Haus Lenz und Söhne um eigner Speculationen willen an dem Schutzzollsystem festhalten sollte — der sich zum Diplomaten berufen glaubt und sich doch von einem Industrieritter auf sehr grobe Weise betrügen läßt — dieser Mann, der Alles auf schöne Kleider und schöne Worte, nichts aber auf schöne Gesinnungen giebt, der sich ebenso, wie die anderen Leute, belügt, repräsentirt die corrumpirte Gegenwart, die Hohlheit und Erbärmlichkeit des Epigonen-Zeitalters ebenso gut, wie die von früherher bekannten Wallmuth, Schlurck, Guido Stromer u. A. Es ist keine liebenswürdige, sittlich schöne, doch jedenfalls interessante Gestalt, zu der der Verfasser im ganz richtigen Verhältnisse steht, wenn er sich gegen sie lediglich ironisch verhält. Auch Solbrings plötzliches Einlenken in die Bahn der Solidität, nachdem er sich entlarvt sieht, finden wir völlig erklärlich, nicht sowohl aus bewußtem und absichtlichem Hören auf die Stimme des Gewissens, sondern aus Scham, aus Furcht, seine gute Stellung im Hause zu verlieren, vielleicht aus Sentimentalität, aus koketter Verliebtheit in die Tugend und in sich als Tugendhaften, vor Allem aber aus einer gewissen geistigen Erschlaffung, aus einer Stimmung moralischen Katzenjammers. Es tritt ein, was er selbst ahnend vorausgesagt hat, er werde sich noch einmal, wie Ikarus, die Flügel verbrennen. Und auch gerecht ist sein Schicksal, obgleich man es als unverdient gut bezeichnet hat. Es ist wahr, er bleibt in seiner ehrenvollen häuslichen Stellung, aber ist es nicht genug, daß er sich sagen muß, Schwiegervater und Schwager

kennen dich ganz aus, und ist es im Grunde nicht besser, wenn seine Frau Sabine, die gute Sabine, nicht erst an ihrer Liebe irre zu werden braucht? Wir möchten sogar behaupten, es läge viel Zartsinn in diesem Verschweigen gegen die unschuldige Gattin.

Zwischen „Königsleutenant" und Lenz und Söhne" liegt noch die Entstehung des kleinen „Vorspielscherzes:" „Fremdes Glück", dessen Inhalt fast zu sehr an Göthes „Geschwister" erinnert, ohne jedoch an Innigkeit und Tiefe der Empfindung es jenem gleichzuthun, während die Form der des neumodischen französischen Proverbes ähnelt, ohne aber mit einem solchen in Grazie und Pointenreichthum des Dialogs wetteifern zu können. — Sein letztes Bühnenwerk, bevor er die umfangreiche Arbeit des neunbändigen Romans: „der Zauberer von Rom" unternahm, war dagegen: „Lorbeer und Myrthe", „ein historisches Charakterbild" vom Verfasser, von uns aber wohl besser ein Situationsstück benannt, weil es in der Situationszeichnung gar nicht übel und unterhaltend, in der Charakterzeichnung jedoch sehr oberflächlich und ohne Tiefe ist. Richelieu, der sich viel auf sein dilettantisches Poetentalent einbildete, beneidete die Erfolge des jungen Corneille mit seinem „Cid" und bot seinen ganzen Einfluß auf, um ihn zu schmälern und zu nichte zu machen. Diese Händel bearbeitete Gutzkow in dem genannten Lustspiele, das viel Unklares und Fragmentarisches enthält, und worin namentlich Richelieu selber zu kleinlich erscheint, wie denn auch das Motiv zur schließlichen Aussöhnung mit Corneille unverständlich bleibt. Man hat zwar gesagt, er fände sich da, wo

er zu stehen bestimmt ist, am Throne, vielleicht gar auf ihm, panzerumgürtet an der Spitze eines Heeres wieder," während seine Verse „Haarwickel seiner Nichte" werden. Das klingt ganz gut, ist aber durchaus nicht so klar, wenn man die Gutzkow'sche Ausarbeitung des Schlusses näher betrachtet. „Lorbeer und Myrthe" heißt übrigens das Stück, weil Corneille in die Lage kommt, zwischen der Hand der von ihm geliebten Emerence und zwischen der gefährdeten Autorschaft des Cid zu wählen. Dieser Kampf im Herzen des Dichters, wie ihn uns der Verfasser schildert, enthält einige sehr schöne Momente, wie auch der Chevalier von Montaigny eine ansprechende Gestalt voller Humor und Ritterlichkeit ist. Die Verse aber sind auffallend holpricht und entbehren des feineren Schliffes. —

Zwar nicht als thatsächlich zur Kategorie des „jungen Deutschlands" gehörig, jedoch als geistiger Verwandter der neuen Schule sowohl, wie der zu ihr in geheimem Konnex stehenden Romantiker ist ferner hier auch Friedrich Hebbel zu nennen, jener ursprünglich großartig begabte Poet, der in der That, um mit Gervinus zu reden, „wie ein Baum aus dem Gestrüpp moderner Dramatiker emporragt," nur daß dieser Baum keinen einfach schönen, zum Himmel strebenden Wuchs zeigt, sondern knorrig und voller Auswüchse ist. In seinen wenigen Lustspielen, die unter seinen Dramen nur wie vereinzelte, von der gewöhnlichen Art seiner Production abweichende Versuche erscheinen, offenbart er, wie überall, die Eigenheit des

Autodidakten, der hartnäckig und halsstarrig seine Eigenart gegen alle Welt festhält und vertheidigt. Aber so viel tragische Begabung er auch besitzt, so unbefähigt zeigte er sich für die Komödie. Am 18. März 1813 in Wesselburen als Sohn eines einfachen Dithmarsischen Bauern geboren, war er Anfangs Schreiber im Secretariat seines Kirchspiels, bis er auf Zureden der vor Kurzem verstorbenen Schriftstellerin Amalie Schoppe sich in Hamburg der Litteratur widmete. Dann studirte er in Heidelberg, promovirte in München, erhielt, auf einer Reise nach Dänemark auch an den königlichen Hof nach Kopenhagen gekommen, von Christian VIII. ein Stipendium, das ihm die Mittel zu Ausflügen nach Frankreich und Italien gewährte, und begab sich von letzterem Lande aus nach Wien, wo er noch jetzt lebt. Sein Lustspiel: „der Diamant" entstand schon in Hamburg, während das Märchenlustspiel: „der Rubin" der späteren Wiener Zeit angehört. Man glaubt noch bei den Romantikern, bei Brentano z. B. zu stehen, in dessen frostigem Spaße „Ponce de Leon" die ächte Komik ebenso vermißt wird, wie in den Komödien Hebbels. Da dieser zum größten Theile ein Reflectionsdichter ist, geräth er mit seinen Grübeleien alle Augenblicke auf Abwege, die ihn vom Ziele und Gange des eigentlichen Lustspiels möglichst weit entfernen. Er wird, indem er naiv sein will, absurd, und statt humoristischer Züge stoßen wir nur auf lauter im höchsten Grade barocke Einfälle und Figuren, die sich fratzenhaft geberden, ohne doch im Geringsten zu belustigen. Sehen wir uns z. B. den Inhalt des Märchenlustspiels: „der

Rubin" näher an. Julian Schmidt hat denselben ganz treffend folgendermaßen geschildert: „Der Rubin ist nicht mit dem „Diamanten" Hebbel's zu verwechseln. Er ist nicht, wie dieser, ein bloßer Stein des Anstoßes, durch den die selbstsüchtige Natur aller Menschen, die ihn berühren, an den Tag kommt, nicht blos ein Prüfstein für ihre Moralität. Es ist kein Zufall, daß Assad, als er den Rubin zuerst erblickt, vollständig die Besinnung verliert, Raub und Mord verübt, die ganze Welt mit Füßen treten will, und voller Entzücken ausruft: „Hier sehe ich den Mittelpunkt der Welt! Wer diesen Stein ergreift und dann in's Meer sich herabstürzt, der zieht die Könige sich, wie die Bettler nach! Die ganze Erde wird menschenleer in Einem Augenblick!" Denn die Gluth, die aus diesem Edelstein in sein Auge strahlt, ist der Liebesblick der schönsten Prinzessin, die ein böser Zauberer in den Krystall gebannt hat. Ihr Blut hat ihn geröthet." Assad soll das engelgleiche Geschöpf erlösen. Doch unsäglich schwer ist es ihm gemacht, dies Ziel zu erreichen, denn er soll thun, was Keiner, und er am wenigsten thun möchte, er soll das Kleinod wegwerfen, und zwar nicht etwa, indem er weiß, daß durch dies Entsagen die schöne Verwunschene befreit wird, sondern ganz ohne vorher diese einzige Bedingung ihrer Erweckung offenbart zu erhalten. Wie fängt es nun aber der Dichter an, endlich doch zu einem guten Schluß zu kommen? Wegen eines Streites, in den Assad verwickelt ist, wird er vor den Kadi geführt und zum Hängen verurtheilt. Aber in dem Momente, wo eben die Execution vollstreckt werden soll, faßt

ihn ein wohlthätiger Geist bei der Hand und entschwindet mit ihm durch die Lüfte. Doch gleich nachher geräth er auf der Straße in neue Händel, und nun kann er, wie es scheint, seinem Schicksal nicht entgehen; der Kalif selber bricht ihm den Stab und man will ihm vor seiner Hinrichtung den Rubin abnehmen. Das kann er nicht dulden, Niemand soll das Kleinod nach ihm besitzen, lieber wirft er es in's Wasser. Damit ist der Zauber gelöst; Fatime tritt in menschlicher Gestalt vor ihm hin und Herz und Hand der schönen Jungfrau sind sein, mit ihr die Krone des Reichs. „Hätte — fährt J. Schmidt dann weiter fort — ein anderer Dichter diesen Stoff behandelt, so würde man sich nicht weiter bemühen, nach einer tieferen Bedeutung zu forschen. Aber bei Hebbel, der jede Anwendung der Kunst untersagt, wo nicht ein Problem vorliegt, ein Bruch im sittlichen Wesen und eine neue Idee, die ihn versöhnt, stört uns fortwährend der Gedanke: was wird das Alles zu bedeuten haben? Wir eilen ungeduldig von einer Scene zur anderen, um zu erfahren, welch tieferes Lebensräthsel hinter diesen Maskenscherzen sich versteckt, und fühlen uns enttäuscht und verstimmt, wenn wir am Ende uns bekennen müssen, das Geheimniß des Stücks bestehe eben darin, daß keines darin ist." Man kann nicht besser aburtheilen über die Hebbel'schen Lustspiele, als das hier durch genannten Kritiker geschieht — denn was vom „Rubin" gilt, muß mutatis mutandis auch vom „Diamanten" gesagt werden. Von der Art der Scherze, die der Dichter zum Besten giebt, mag man sich einen Begriff machen, wenn wir erwähnen, daß

ein Spitzbube, als er sich vor den Kalifen niederwirft, um ihm die Füße zu küssen, noch sein Müthchen dadurch kühlt, daß er ihn in den Fuß beißt — oder daß ein Goldschmied den seltsamen Glauben hat, er sei taub, weil er vergaß, daß er sich einmal wegen heftiger Zahnschmerzen Baumwolle in die Ohren gestopft hat. Nennt man das zwanglos und frei aus dem Inneren quellenden Humor? Es sind Schrullen, die die krankhaft angespannte Phantasie des Dichters unter der fruchtlosen Bemühung, heitere Gebilde zu schaffen, wie eine schwere Geburt zu Tage fördert. Ein verrücktes Genie, wie Grabbe, hätte nichts Barockeres erfinden können, als Hebbel, da er den „Rubin" und „Diamanten" schrieb.

Auch Einer aus dem Chore der politischen Lyriker in den vierziger Jahren, der 1811 in Stettin geborene und nach Niederlegung seiner Hallischen Professur jetzt wieder in durch Krankheit veranlaßter Zurückgezogenheit dort lebende Robert Prutz mag in diesem Kapitel noch erwähnt werden, nur wegen seiner satyrischen Komödie: „die politische Wochenstube," eines Werkes aus der Jugendzeit, dessen sich diese treffliche dichterische und kritische Kraft jetzt wohl selber schämt. Das Stück ist ganz dem Beispiele Platens nachgedichtet, nur daß dieser literarisch und jener politisch polemisirt. Doch ist auch die eigentlich poetische Begabung, das Formtalent, bei Platen in höherem Grade vorhanden, und auf so gar arge Zoten, wie Prutz, verfällt er nicht. Die Ironie in der „politischen Wochenstube" ist allerdings sehr bitter: statt der wirklichen Germania,

die im Elend verkommt und als darbende Bettlerin umherirrt, wird eine liederliche Dirne untergeschoben. In den Entreactes erläutert und vertheidigt der Autor sein Werk, und meint z. B., es gäbe genug Dichtungen, die, obgleich unsittlich, doch gern gelesen würden; also dürfe dies wohl auch die seinige sein. Aber, wenn ein Mensch schlecht ist, hat deshalb doch der Andere noch nicht das Recht, ebenfalls schlecht zu sein? Unter dem „Romantiker" im Stücke ist Tieck gemeint, unter dem „Philosophen" Schelling u. s. w. Jedoch die Ausfälle auf diese und verschiedene andere zeitgenössische Berühmtheiten sind mehr gemein, als witzig, ebenso witzlos die neuen barbarischen Wortbildungen — kurz, das Ganze ist ein durchaus verfehltes Erzeugniß.

Sechzehntes Kapitel.

Vormärzliche Oesterreicher.

Wir müssen auch dies Kapitel wieder mit der Erwähnung eines Stückes beginnen, das nichts von jener idealisch freien Heiterkeit an sich hat, welche das ächte Lustspiel erzeugt. Franz Grillparzer, zu Wien am 15. Januar 1791 geboren und dort seit 1811, d. h. seit Beendigung seiner akademischen Studien, im Staatsdienste verschiedentlich beamtet — er ist jetzt Archivdirector — ragt unter dem ganzen zahlreichen Epigonengeschlechte, das nach Goethe und Schiller Platz ergriff am deutschen Parnaß, neben Kleist hervor durch sein Talent nicht minder, wie durch die Reinheit seines künstlerischen Gefühls, welches ihn stets nur die höchsten Ziele verfolgen und von allem Niedrigen und Gemeinen absehen ließ. Ja, so ernst dachte er von seiner Kunst, daß ihm dies, als er ein einziges Mal eine Komödie zu schreiben begann, zum Nachtheil ausschlug. Seine Muse hatte durchaus nicht die Gabe, auf den Schwingen des Humors sich über die Schranken von Ort und Zeit zu erheben oder die Welt im Lichte

des Witzes zu überblicken. So ist denn sein sogenanntes Lustspiel: „Weh' dem, der lügt!" nichts weniger, als ein Lustspiel, man müßte es denn für Komik halten wollen, wenn Jemand einen geistigen Krüppel, wie Galomir, der nicht einmal ordentlich sprechen kann, oder einen Kannibalen, wie Kattwald, der immer nur von „Abschlachten" redet, auf die Bühne zu bringen versucht. Das trotzige, kecke und abenteuerliche Wesen Leons und Edrita's, welches ebenso durch ein braves Gemüth temperirt erscheint, wie es durch rasche Empfindung belebt wird, ist nicht ohne Reiz. Aber welche Gelegenheit zu poetischer Ausmalung hätte die Liebe der Beiden abgegeben, die nun hier so ganz mit Stillschweigen übergangen wird, bis sie sich zuletzt auf sehr kühle, prosaische Weise verständigen? Unglaublich fad sind die Schlußworte: „Und diese da, sie mögen sich vertragen." So viel wir wissen, ist „Weh' dem, der lügt" niemals auf dem Theater gespielt worden, und wir begreifen das vollkommen. —

Einen fast ebenso exclusiven, durch die Seltsamkeit seiner Productionen abgesonderten Platz unter den modernen Komödienschreibern, wie Grillparzer, nimmt der Dichter der „nächtlichen Heerschau," Joseph Christian Freiherr von Zedlitz ein, der am 28. Februar 1790 zu Johannesberg in Schlesien geboren ward, von 1806 an als Husarenoffizier die Feldzüge der folgenden Jahre mitmachte, 1809 seinen Abschied nahm, um Familiengüter in Ungarn zu verwalten, seit 1837 aber im Dienste des österreichischen Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten steht und zugleich am Kaiserlichen Hofe mehrere der kleineren

deutschen Regierungen als Geschäftsträger vertritt. Er nahm sich für seine Lustspiele Calderon zum Muster, und zwar nicht blos in der Form und Technik, sondern auch im Inhalt. Aber was wir uns als spanische Komödie gefallen lassen, und wozu wir uns in dem Falle leicht zu stellen wissen, das widersteht uns und erscheint fremdartig als originaldeutsches Werk. Das Lustspiel: „Liebe findet ihre Wege" kann man dreist eine Verleugnung der eigenen Nationalität nennen, denn dies elegant in Versen geschriebene, künstlich verschlungene Intriguenstück mit einer in der Manier des spanischen Theaters vollständig schattenhaften, physiognomielosen Gestaltenzeichnung würde man, wenn der Autor nicht bekannt wäre, ebensogut, als von Zedlitz, von Calderon selber geschrieben halten dürfen. Und ganz Aehnliches läßt sich von einem zweiten Lustspiele, den „Cabinetsintriguen" sagen, wie wohl dasselbe nicht in Spanien, sondern in Deutschland vor sich geht. Das Costüm ändert nichts am Wesen der Sache.

Als Dritten im Bunde nennen wir Friedrich Halm — bekanntlich der Dichtername von Eligius Franz Joseph Freiherrn von Münch-Bellinghausen, der am 2. April 1806 in Krakau geboren ward, es als Jurist 1840 schon bis zur Stelle eines niederösterreichischen Regierungsrathes gebracht hatte, 1845 aber, der Rechtswissenschaft untreu werdend, das Amt des ersten Custos an der kaiserlichen Hofbibliothek übernahm, welches er jetzt noch bekleidet. Wie Grillparzer, so schuf auch er vorwiegend Dramen, und Lustspiele sind vereinzelte Erscheinungen unter

seinen Werken. „König und Bauer," nach einem Stücke Lope de Vega's bearbeitet, kann für nicht viel mehr, als für eine Uebersetzung gelten. Original ist dagegen die noch vor den Märzereignissen des Jahres 1848 geschriebene, aber zu ihrem Nachtheil erst nach der Revolution gegebene Komödie: „Verbot und Befehl." Halm, der immer zu den freisinnigen Männern Oesterreichs gezählt hat, wollte damit das Metternich'sche System des Vielregierens verspotten, jedoch zeigte es sich, daß auch er, wie Grillparzer, nicht die rechte humoristische Ader für die Komödie in sich trage. Die Verwechslungen und Mißverständnisse sind zu ausgeklügelt und künstlich gewendet, um unbefangen komisch wirken zu können, wenn auch ihr Ursprung gut motivirt erscheint, und die dargestellte Zeit selber mit der blinden Unterwürfigkeit der Menschen vor der Inquisition kommt dem Zuschauer geradezu unbegreiflich und seiner Theilnahme viel zu fernliegend vor. Die Inquisition dictirt sogar dem Herzen „Verbote und Befehle" und mischt sich tyrannisch in die Familienangelegenheiten der Einzelnen — Alle aber gehorchen ihr ohne Widerrede: eine solche Zeit verstehen wir nicht mehr und nehmen deshalb auch an der Handlung kein Interesse. Die ganze Verwicklung schreibt sich nämlich, um das noch zu erwähnen, daher, daß die Inquisition aus hier nicht erst zu erörternden Gründen ein Liebesverhältniß zu fördern und ein anderes zu hintertreiben trachtet, derjenige aber, der diese Angelegenheit in die Hand nehmen soll, die näheren Umstände vergessen hat, und nun also räsonnirt:

„Marta Verdani und Pasqual Beccari —
Camill Pisani, Stella Vendramin —
Camill Pisani ist ein hübscher Mann,
Und Stella Vendramin ist Wittwe, reich,
Unmäßig reich. Bei denen braucht es wohl
Nicht erst Befehle, scheint es, sich zu lieben,
Und was hier denkbar, ist nur ein Verbot.
Die Andern sind vermählt, nicht lange zwar,
Doch „Eh'stand, Weh'stand" spricht des Volkes Mund.
Das neckt sich, zankt sich, liegt sich in den Haaren, bis
Zuletzt: Habt Acht! und: Liebt Euch! commandirt
Muß werden."

Diese Stelle ist allerdings recht sinnreich, ja frappant. Denn daß der Sprecher dieser Worte sich gerade das Gegentheil von dem, was die Inquisition meint, ausdenkt, sieht wohl Jeder ein. Das Ganze aber kann doch, wie oben dargelegt worden, keinen innerlich befriedigenden Eindruck machen. — —

Zwei andere österreichische Dichter aus vormärzlicher Zeit, Deinhardstein und Feldmann, schufen im Gegensatz zu den in diesem Capitel bisher Erwähnten, ausschließlich oder wenigstens nur mit sehr geringen Ausnahmen, Erzeugnisse des heiteren Genres. Der Erste von Beiden, Ludwig Franz Deinhardstein, war in Wien 1794 geboren, absolvirte dort seine juridischen Studien, nahm aber 1827 in der philosophischen Facultät den Lehrstuhl der Aesthetik und classischen Litteratur an, und wurde 1832 Vicedirector des Hofburgtheaters, sowie 1840 Beirath des Statthalters, als welcher ihm die Censur der eingereichten Stücke zukam. Er starb 1859. Von seinen dramatischen Werken ist am bekanntesten geworden der „Hans

Sachs," ein allerdings practisch gearbeitetes, dankbare Rollen enthaltendes Bühnengemälde voll gelungener Charakteristik, doch immer nicht die beste Leistung des Dichters. Es hat seiner Zeit fast übermäßiges Glück gemacht, ist in's Englische, Französische, Dänische, Schwedische, Ungarische und Böhmische übersetzt worden und wurde für die Berliner Aufführung sogar von Goethe mit einem Prologe versehen, in dem derselbe z. B. vom Autor sagt:

„Er hat's hingeschrieben mit leichter Hand,
Als stünd' es farbig an der Wand,
Und zwar mit Worten so verständig,
Als würde Gemaltes wieder lebendig."

Dieselben Vorzüge, wie der „Hans Sachs," besitzt auch das gleichfalls in's Englische übersetzte Lustspiel: „Garrick in Bristol." Zwei andere Künstlerdramen — die Gattung derselben hat Deinhardstein eigentlich erst angebahnt — heißen „Pigault Lebrun" und „Boccaccio." Für die Tragödie in großem Styl zeigte sich unser Dichter niemals befähigt, und die Künstlerdramen sind auch nur Schauspiele mit verschiedenen, komödienhaften Elementen. Im Lustspiel ist er zwar nicht gerade geistvoll, pikant und blendend, aber meist lebenswahr. Am poesiereichsten dürfte das an spanische Muster erinnernde Lustspielchen: „Die verschleierte Dame" sein, worin viel heitere Laune in anmuthiger Form sich offenbart. Sehr frappant in der Erfindung sind die „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten." Gebildete Sprache und geschicktes Arrangement erfreut bei Deinhardstein allenthalben, letzteres besonders in dem effectvollen Stücke: „Das Bild der Danaë."

Deinhardstein war es auch, der, soviel wir wissen, zuerst und noch eher, als Gutzkow, Goethe's Gestalt auf die Bühne brachte. Den Inhalt von „Fürst und Dichter“ bildet nämlich eine Schilderung der Intriguen und kleinlichen Klatschereien, die dem Frankfurter Bürgerssohn von seiner Stellung bei Hofe und in den adeligen Zirkeln der Residenz Weimar stürzen sollten, aus denen er aber siegreich hervorgeht. Freilich muß man sagen, daß der Deinhardstein'sche Goethe bei weitem nicht den siegreichen und bedeutenden Eindruck hervorbringt, wie der wirkliche Goethe, wenn wir uns aus seinen eigenen Schriften und Briefen ein Bild seiner Persönlichkeit zusammensetzen. Besser ist es dem Wiener Dramatiker mit einer französischen Berühmtheit, mit Voltaire gelungen, der in dem sehr fein angelegten, graziösen Lustspiele: „die rothe Schleife“ die Hauptrolle hat. Wie derselbe durch die lustigen Schwänke einer geistreichen Frau (der Marquise von Chatelet) eine Stelle unter den vierzig Unsterblichen der Pariser Akademie erhält, wie alle Figuren des Stücks halb dupirt, halb dupirend dem Einen Zwecke dienen, das hat uns hier Deinhardstein auf so unterhaltende, leichte und feine Weise geschildert, daß es ein musterhaftes Conversationsstück im Sinne der nach dieser Seite hin so nachahmungswerthen französischen Dichterschule geworden ist. Und in wie wirksamem Gegensatz steht die Charakteristik der intriguanten und raffinirten Pariser Gesellschaft zu der ächt deutschen Gestalt des Berliner Professors der Mathematik, Friedrich König, welcher Voltaire an den preußischen

Hof bringen sollte und der mit seiner ehrbaren Pedanterie, seiner gesunden Derbheit und ansprechenden Gemüthlichkeit eine sehr liebenswürdige Erscheinung ist. Wir halten „die rothe Schleife“ in der That für ein gutes Lustspiel und begreifen nicht, wie sie sich hat nicht auf der Bühne halten können. Auch die aus früherer Zeit stammenden: „Ehestandsqualen“ und „Erzherzog Maximilian's Brautzug“ (nach dem Theuerdank) enthalten mancherlei lobenswerthe Seiten, wenngleich der fesselnde Stoff des letzteren von Deinhardstein nicht mit so viel poetischer Wärme des Gemüths und genialer Laune in Scene gesetzt worden ist, wie eine Reihe von Jahren später von Gustav Freytag in seinem Erstlingswerke: „Kunz von der Rosen.“ Einer sehr freien und nicht eben glücklichen Ueberarbeitung unterzog Deinhardstein schließlich noch während seines Wiener Directorats die beiden Shakespeare'schen Lustspiele: „die bezähmte Widerspenstige“ und „Was ihr wollt?“

Sehr fruchtbar erwies sich bis auf die neueste Zeit hin ein anderer Wiener Lustspieldichter, der in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts in München geborene, dann lange in Wien, zuletzt aber in Paris wohnhafte Ludwig Feldmann, der, wenn er im Produciren etwas mehr Maß gehalten hätte und dabei nicht oft zu flüchtig und unkünstlerisch verfahren wäre, dem ihm ursprünglich innewohnenden, nicht unbedeutenden Talente gemäß einen hervorragenden Platz unter den Komödienschreibern hätte einnehmen können. Wir besitzen von ihm mehrere Dutzend Stücke, von denen wenigstens einige den all-

gemeinen und andauernden Beifall, den sie fanden, wohl verdient haben. Allerliebst ist z. B. „das Porträt der Geliebten," dem eine sehr spaßhafte Grundidee nicht abgesprochen werden kann. Ein junger Liebender will nämlich seiner Angebeteten, der er, allzuschüchtern, was er fühlt, nicht mündlich zu gestehen wagt, sich auf sehr fein ersonnene, zarte Weise nähern: er kauft sich einen Taschenspiegel, läßt auf das Etui die Worte: „Porträt der Geliebten" schreiben, und versucht nun, dasselbe der Dame seines Herzens in die Hände zu spielen. Aber der tückische Zufall will, daß verschiedene andere weibliche Personen das Etui zu Gesicht bekommen und sich also von dem Besitzer geliebt glauben — diejenige, der es wirklich galt, jedoch gerade nicht. Man kann sich denken, was für komische Verwicklungen und scherzhafte Mißverständnisse nun aller Orten entstehen. Dieselben sind vom Dichter mit frischer Laune vorgeführt und schließlich zu glücklicher Lösung aufgeklärt worden, so daß das Ganze in seiner in der That recht künstlichen, und dennoch stets glaublichen Verschlingung spannend und bis zum Ende erheiternd wirkt, wenn man auch zugestehen muß, daß die Komik des Stücks lediglich Situationskomik ist, nicht aber in der Charakterzeichnung liegt. Wäre das der Fall, so würde der Scherz noch mehr Tiefe und Gehalt haben, doch darauf muß man bei Feldmann überhaupt so ziemlich verzichten, und zufrieden sein mit dem, was sonst noch von guten Eigenschaften an ihm vorhanden ist. Dem „dreißigsten November" liegt gleichfalls ein sehr ausgiebiger, komischer Gedanke zu

Grunde." Ein armer Hauslehrer braucht zum Letzten des Monats sein sauerverdientes Geld und setzt Alles daran, es zu bekommen und die reiche Dame, die an ganz andere Sachen zu denken hat, an seinen Wunsch zu erinnern. Dabei hat der Verfasser es verstanden, durch die Beziehungen Meisler's auf sein „junges Weibchen," seine „gute Elise," ein anmuthendes gemüthliches Element in das Ganze zu bringen. Aber es sollte mehr Abwechslung darin sein. Meisler sollte seinen Zweck auf verschiedeneren Wegen zu erreichen suchen, als dadurch, daß er immer wieder vom „Letzten" spricht und alle Leute mit seinen Instructionen plagt, nur um nach Vorwänden zu haschen, im Hause bleiben zu können, bis er endlich sein Geld empfängt. Im „höflichen Mann" ist Justizrath Fein eine recht glücklich angelegte Figur. Einige Uebertreibungen, wie z. B. die Stellen, wo er unversehens an einen Laternenpfahl rennt und aus Zerstreuung diesen um Verzeihung bittet, oder wo er aus lauter Gefälligkeit sich von einem Chirurgen chloroformiren läßt, nimmt man allenfalls mit in den Kauf wegen des sehr spaßhaften Hauptmomentes, wo Fein bei Frau von Harold um die Hand ihres Sohnes für seine Tochter werben will, diese ihn aber mißverstehend glaubt, er wolle sie selbst noch heirathen, und er nun aus lauter Höflichkeit und Galanterie den Irrthum ihr nicht aufzuklären wagt. Nur sollte das Mißverständniß auf feinere und geschmackvollere Weise gelöst werden, als durch Bergers Rath, der den Justizrath zwingt, plötzlich sich als Grobian zu benehmen und so der Frau von Harold die Lust zur Ehe mit

ihm auszutreiben. Auch der Schluß, wo Fein den jungen Harold zum Empfange des väterlichen Segens sogar auf einen Stuhl nöthigt, ist etwas tactlos. „Die beiden Kapellmeister" und in ähnlicher Weise auch „der Rechnungsrath und seine Töchter" geißeln in zum Theil recht gelungenen Zügen die Mißbräuche des Protectionswesens; „der Sohn auf Reisen," ein hübscher kurzer Scherz, ist ein dramatisirter „Peter in der Fremde." Von Anfang an war Feldmann keineswegs ohne Talent zur Charakteristik. Mehrere der von ihm geschaffenen Figuren, z. B. eben der schüchterne Unfall im „Porträt der Geliebten," Meisler und Fein, sowie ferner auch der „Rechnungsrath" oder der aller Welt Grobheiten sagende und schlimme Dienste leistende Herr von Prell in den „Schicksalsbrüdern" beweisen dies. Aber fast aus jeder dieser Gestalten hätte noch mehr gemacht werden können, besonders auch aus Stürzer in „Immer zu vorschnell." Dieser „Vorschnelle" beweist seine Eilfertigkeit blos dadurch, daß er jeder Dame, die er sieht, gleich einen Heirathsantrag macht, d. h. an einem Tage drei Verschiedenen. Wie viel mehr Fülle und Mannichfaltigkeit hätte in die Zeichnung dieses ebenfalls komisch erfundenen Charakters noch kommen können! In dem Leichtsinne seines Schaffens verfällt der Autor schließlich auch auf Situationen, die nicht mehr humoristisch, sondern abstoßend wirken, während er doch sonst gerade in der Situationskomik, wie oben erwähnt, das Meiste leistet. Abgeschmackt und unfein muß z. B. „die selige Gräfin" genannt werden. Was für ein Mittel ist es,

um sich von einem Anbeter seiner jungen Frau zu befreien, diese für todt auszugeben und dann den albernen Fant mit ihrer Geistererscheinung zu schrecken! Worin ursprünglich Feldmann auch stark war, das ist der pointirte, an Wortspielen und sinnigen Wendungen, an Bildern und Gleichnissen reiche Dialog. Man lese z. B. „das Porträt der Geliebten“ oder „die schöne Athenienserin“ und man wird an der darin herrschenden, gewählten und geistvollen Sprache gewiß Vergnügen finden. Aber auch dieser Vorzug schlug zuletzt zum Uebel aus, da sich der Autor nicht von Uebertreibung frei halten konnte. Wer in aller Welt spricht z. B. so, wie es in einer Scene des Lustspiels: „Ein altes Herz“ heißt: „So seid ihr leichtsinnigen Wesen, auf leere Worte hin besteigt ihr gleich den Luftballon der Liebe, um zum Ehehimmel zu schweben, nicht bedenkend, daß diesem großen Windbeutel oft gar schnell die Tragkraft ausgeht, und daß man sich mit einem tüchtigen Fallschirm versehen muß, um nicht beim Herabsturz den Hals zu brechen.“ Oder: „Ich begann den Angriff, wie alle Liebenden, mit ein Paar Kanonenseufzern und ließ gleichzeitig die Bomben meiner Blicke unaufhörlich spielen. Den linken Flügel meiner Armee, also meine linke Hand, postirte ich zur Sicherheit an das Pulvermagazin meines Herzens, während dem ich aus dem Laufe meines Mundes glühende Worte schoß. Trotz dieses ungeheuren Feuers von meiner Seite behauptete Ihre Nichte, ohne das Feuer zu erwidern, ihre Position, keine Handbreit Terrain verlierend; nur, als ich bei anbrechender Dunkelheit mein Wortfeuer ein-

stellte und dafür die blasende Artillerie meiner Flöte auffahren ließ, glaubte ich eine Ermüdung bei Mathilden zu bemerken, da eine lautlose Stille in deren Lager eintrat.“ So geht es nun noch eine halbe Seite fort, und zwar sagt das ein alter Professor, nicht etwa ein Militär, so daß Feldmann nicht einmal die Entschuldigung hat, welche die Lustspielschreiber früherer Jahrzehnte anführen konnten, wenn sie wohlfeilen Effect darin suchten, daß sie die Worte jeder ihrer Personen von deren Geschäft hernahmen, d. h. einen Schiffsmann nur immer von Takelage und Landratten und Entern, einen Weinhändler stets von Blume und Pfropfen u. s. w. sprechen ließen. — Seiner schon immer bemerkbaren Vorliebe für die Charge noch mehr nachgebend, hat sich Feldmann schließlich zu den Wiener Possenfabrikanten geschlagen und zum Vorstadttheaterdichter machen lassen. Als solcher lieferte er z. B. die Possenspiele: „Faustin I., Kaiser von Haiti,“ „der neue Robinson,“ „der deutsche Michel,“ „die Industrieausstellung oder Reiseabenteuer in London,“ „die Heimkehr von der Hochzeit,“ „Ein Filz als Prasser“ u. s. w. u. s. w. Es sind Erzeugnisse, über die der Kritik nichts zu sagen übrig bleibt. Günstig kann man allenfalls noch über „Baron Beisele und sein Hofmeister Dr. Eisele“ urtheilen. Es dürfte erstlich schon kein unglücklicher Gedanke sein, die beiden urkomischen und höchst populären Gestalten aus den „Fliegenden Blättern“ auf die Bühne zu bringen, umsomehr da das Ganze ohne Ansprüche und sehr harmlos auftritt. Feldmann verstand darin aber auch

sehr wohl, durch verschiedene Dialecte zu wirken. Nicht sowohl, was er seine Figuren sagen läßt, sondern wie er sie es sagen läßt, ist so komisch. — Um in der Nomenclatur der Feldmann'schen Stücke möglichst vollständig zu sein, wollen wir schließlich noch folgende Titel derselben anführen: „der Pascha und sein Sohn," „Ein Freundschaftsbündniß," „der Ursprung des Korbgebens," „Eine unglückliche Physiognomie," „Drei Candidaten," „Ein Mädchen vom Theater," „der Lebensretter," „Kern und Schale," „Ahnenstolz in der Klemme," „Bekenntnisse eines Brautpaars," „das Narrenhaus," „das Gastmahl zu Luxenhain," „die beiden Faßbinder," „List und Dummheit," „Ein Proceß zwischen Eheleuten," „die Schwiegertochter," „des Glücks und des Unglücks Launen," „Warum traut er einem Doctor?," „der Biberhof," „Ein freigebiger Mann," „Nur keine Verwandten," „Zwei Ehen," „Er sucht einen Beruf," „Ein junges Mädchen," „die Liebeskranken" und „Ein Steckenpferd." Ist das nicht beinahe Kotzebue'sche Fruchtbarkeit?

Siebzehntes Capitel.

Die Matadore der Gegenwart.

Ursprünglich viel Aehnlichkeit mit Feldmann hatte Eduard Bauernfeld. Seine Auffassung der in Zeit und Welt gegebenen Stoffe war so ziemlich dieselbe, und auch die Art und Weise, wie er sie verwirklichte und in Scene setzte, bietet mancherlei Vergleichungspunkte mit der Manier Feldmanns dar. Doch die Periode ihrer späteren Entwickelung entfernte Beide von einander. Der Erstgenannte vergröberte sich, wie wir sahen, der Letztere dagegen hielt sich im Gegentheil von Ueberfeinerung nicht fern, was wir weiter unten ausführlicher darthun wollen.

Bauernfeld studierte in Wien, wo er 1804 geboren wurde, die Rechte, kam 1826 als Conceptspractikant bei der niederösterreichischen Regierung in Staatsdienste, ward 1827 an das Kreisamt unter dem Wiener Wald versetzt, 1830 bei der Hofkammer angestellt, sowie 1843 der Lotteriedirection beigegeben, in welcher er jetzt noch thätig ist. Das dürfte so ziemlich Alles sein, was über sein äußeres Leben hier mitzutheilen wäre; mehr werden wir über seine Werke zu sagen haben. Von seinen zahl=

reichen heiteren Bühnenstücken aus früherer Zeit gehören die meisten, wie „das Liebesprotokoll", „Bürgerlich und romantisch", „die Bekenntnisse", „das Tagebuch" u. s. w. dem Stammrepertoire der deutschen Bühnen an und wir können daher von ihm wohl als von einem Mitbeherrscher oder Träger desselben reden. Andere seiner Lustspiele, wie „Leichtsinn aus Liebe" und „Großjährig" — worin man in vormärzlicher Zeit, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, ein sogenanntes Tendenzstück erblickte, insofern man den zu streng bevormundeten, schwachen Baron Hermann in symbolische Beziehung zu dem auch zu streng bevormundeten, und doch „großjährigen" österreichischen Volk setzte — andere seiner Lustspiele, sagen wir, haben wenigstens in der ersten Zeit nach ihrer Entstehung viel Aufsehen erregt und sind eigentlich nur aus Zufall jetzt so ziemlich vergessen, während die neueren Stücke Bauernfelds, wie „Zu Hause", „In Versailles", „Die Krisen", „Im Alter", „die Löwen von ehedem", „Welt und Theater" (nach einer vor mehreren Jahren in der „Europa" übersetzten französischen Novelle bearbeitet), „die Virtuosen", „die Zugvögel", „Fata morgana", „das letzte Abenteuer", „das Beispiel" u. s. w. ihren Rundgang noch nicht vollendet und die Zukunft theilweise noch vor sich haben. Auch einige ernste Schauspiele, um dies beiläufig zu erwähnen, z. B. „Helene" und „Ein deutscher Krieger", existiren von Bauernfeld, zeigen aber trotz mannichfacher Vorzüge — das letztere ist namentlich seiner patriotischen Haltung wegen bemerkenswerth — dennoch deutlich genug, daß das Talent des Ver=

fassers sich viel besser für den Humor eignet, worunter wir freilich nicht auch die besondere Gattung satyrischer Lustspiele verstanden haben wollen. Ein nicht eben glücklicher Versuch in dieser letzteren, d. h. eine Verspottung der Journalistik à la Saphir, war z. B. „der literarische Salon“. Dies Stück entstand, wie es im Vorwort heißt, „aus der Betrachtung des verworrenen Zustandes unserer neuesten Litteratur, und besonders der Journalistik, in der sich die widersprechendsten Ansichten auf nicht immer redliche Weise geltend machen. Von Uebertreibungen frei ist das Werk nicht, aber der Hohlspiegel, der die Züge verzerrt, zeigt ja auch die Unebenheiten des Gesichts. Man wird hoffentlich die Tendenz verstehen: den literarischen Dünkel und die Verbildung unsrer Tage zu schildern, ohne sich auf persönliche Deuteleien einzulassen, die den Zweck der Satyre nur stören würden — das war die Aufgabe des „Salons“. Mit der Vermeidung personeller Beziehungen war es nun freilich dem Verfasser durchaus nicht in dem Maße Ernst, wie er das glauben machen will, und wir hätten gegen die Einflechtung derselben im Grunde auch nichts einzuwenden, wenn nur nicht noch Anderes und Bedenklicheres den „Zweck der Satyre“ störte. Die Spitze wird ihr abgebrochen durch die Uebertreibungen, die der Autor mit seiner Erwähnung des Hohlspiegels vergebens zu rechtfertigen sucht. Lampe, der schwachköpfige Bildungssüchtige, der den literarischen Salon hält, seine gleichfalls von der allgemeinen Narrheit angesteckte Tochter, die schlechte Novellen schreibt, die beiden Literaten Wendemann und Morgenroth, die als Ver-

treter der „jungen Schule" und als Schmarotzer, Feiglinge, ja geradezu als Betrüger erscheinen — das sind Alles Caricaturen, deren geistiger Unwerth einen gar zu faden, und deren moralische Nichtsnutzigkeit nur einen abstoßenden, nicht aber einen komischen Eindruck hervorbringen kann. Was den Dialog anbetrifft, so sind darin nicht üble Stellen. Aus Morgenroths Vorlesung im literarischen Salon führen wir u. A. die Worte an: „der Geist wirft einen Schatten, den Körper; der Körper aber wirft oft einen Schatten auf den Geist; Manche geben den Geist auf, d. h. der Geist giebt sie auf und läßt ihnen nur seinen Schatten, den Körper. Solche leibliche Gespenster haben oft Haus und Hof, Weib und Kind, und sind seelenvergnügt, ohne doch das Vergnügen einer Seele zu haben". Ein ganz artiges Wortspiel also, doch vermischt mit völligem Unsinn, wie z. B.: „Man kann alle Wissenschaften wissen, ohne eine einzige studiert zu haben. Das Wissen hindert die Wissenschaften. Zu viel Objecte zerstreuen das Subject; bei einer Fülle von Erscheinungen wird es objectiv-subjectiv, statt subjectiv-objectiv."

Was speciell die österreichischen Kritiker an Bauernfeld vor Allem zu rühmen pflegen, daß nämlich, wie sie sagen, seine Stücke die Elemente des gesellschaftlichen Lebens im „alten Wien", d. h. der nobleren Stände, so vollständig, wie sonst selten ein Werk, in sich tragen, mag hier nur beiläufig erwähnt werden. Am charakteristischsten dürften in der Hinsicht „die Löwen von ehedem" sein. In allgemeinerer Beziehung merkwürdig ist Bauernfeld besonders deswegen, weil er vielleicht oder in gewisser

Hinsicht wenigstens mehr, als jeder andre Lustspieldichter der Gegenwart bei den Franzosen in die Schule gegangen ist und deren vollendete Form für die Komödie sich angeeignet hat. Freilich ist dadurch auch der Inhalt seiner Stücke in mancher Hinsicht französischer geworden, als es bei einem deutschen Autor wünschenswerth sein kann. Er ist in neuester Zeit unter die Uebersetzer gegangen und hat einige der zierlichen Proverbes von Octave Feuillet u. A. für die deutsche Bühne bearbeitet — z. B. in „Zu Hause" und „Im Alter" — oder sie wenigstens, und zwar ohne Angabe der Quellen, in seinen Stücken aus jüngster Zeit mehrfach benutzt, wie z. B. in den „Krisen". Diese Hinneigung zum französischen Wesen war schon in seinen früheren, in der Erfindung der Fabel ihm selbstständig zugehörenden Lustspielen bemerkbar. Die Hauptfiguren derselben tragen alle eine gewisse Familienähnlichkeit und zwar eben eine Physiognomie mit französischem Schnitt an sich. Bauernfelds Helden und Heldinnen mögen heißen, wie sie wollen, Katharine von Rosen und Ringelstern, oder Lucie und Wiese, oder Julie und Zinnburg u. s. w. — alle gehören sie doch einer und derselben Kategorie von Charakteren an, alle sind sie zuletzt nichts Andres, als l'homme blasé und la femme incomprise in deutscher Weise.

Wir wollen versuchen, das Wesen dieser Beiden noch eingehender zu schildern. Ein blasirter Cavalier ist an und für sich keine neue Erscheinung im Bereiche der Komödie, denn schon seit beinahe hundert Jahren betritt seines Gleichen unsere Bühne, und er spielt z. B. bei dem in der zweiten Hälfte des vorigen

Jahrhunderts thätigen Jünger mehr als einmal die Hauptrolle. Aber das waren nur Anfänge und Entwürfe; erst unsere Zeit hat den zweifelhaften Ruhm, dieser Figur zur vollständigen Ausbildung verholfen zu haben, und zwar ist eben Bauernfeld dabei besonders betheiligt. Der Blasirte, so wie er bei ihm erscheint, hat ein bewegtes, an galanten Abenteuern reiches Leben hinter sich; die Jahre seiner Jugend sind ihm dahingeschwunden, er weiß selbst nicht wie, und nun sieht er sich plötzlich an den Grenzen jenes Alters, wo der Junggeselle Aussicht hat, sehr bald ein Hagestolz genannt zu werden. Das darf aber nicht geschehen; sein Stammbaum soll noch neue Blüthen treiben, und vielleicht muß er sich heimlich sogar gestehen, daß es ganz ersprießlich sein würde, den etwas verblichenen Glanz seines Hauses mit dem Golde einer reichen Erbin, selbst wenn diese nicht adeliges Vollblut wäre, neu zu überziehen. Jedenfalls ist er es satt, von einer Freude zur anderen zu jagen; die flüchtigen Vergnügungen haben keinen Reiz mehr für ihn; er ist verwöhnt und fühlt sich fortdauernd verstimmt; er leidet mit einem Worte an der unter der modernen Männerwelt so arg grassirenden maladie des quarante ans, und wie er bisher ein Schiffer auf der hohen See des Lebens war, so sehnt er sich nun nach dem Hafen der Ruhe und meint, die Ehe werde dieser Hafen sein. Mit solchen Gedanken und in solcher Stimmung begegnet nun der Blasirte einer „femme incomprise“, der „unverstandenen Seele“, welche ungefähr eine derartige Entstehungsgeschichte hinter sich hat. In der Zeit der Pension bereits unterhielt sie ein kleines

unschuldiges Verhältniß, das natürlich keinen Bestand hatte, und diese noch bis jetzt nicht ganz verklungene Erinnerung aus der ersten Zeit mädchenhafter Schwärmerei, die sich gleich Anfangs mit dem poetischen Schimmer eines verlorengegangenen süßen Glückes ausschmückte, ist es, welche sie immer noch manchmal beunruhigt und erregt, welche sie grillig und launenvoll macht und ihr verschiedene überspannte Ideen, namentlich in Bezug auf die Männer eingiebt. Und mag es auch sein, daß die Launen noch anderswie entstanden sind, mag die Schuld davon z. B. eine zu nachsichtige Erziehung oder zu viel Romanlectüre tragen: genug, sie sind da, die Launen, und machen sich auf mancherlei Art geltend. Das Mädchen weint oft, wo sie lachen könnte, und fängt plötzlich an zu lachen, wo man erwartet hätte, Thränen in ihren Augen zu sehen; oder sie wird oft ernst, wo der Scherz erlaubt wäre, und dann schnell wieder frivol, wo der Spaß unstatthaft ist. Doch, wie gesagt, es treffen sich der Blasirte und die unverstandene Seele, beide gleichartig bei aller Verschiedenheit. Denn beide sind ja, trotzdem sie auf der Höhe geistiger Begabung stehen und im Grunde ihres Herzens gar herrliche Schätze bergen, nicht frei von Eigenheiten und Capricen, wie alle vom Glück Bevorzugten, die von peinlicher Sorge verschont geblieben und in der Schule des Lebens nicht recht in's Gebet genommen worden sind. Sie halten sich demnach gegenseitig einen Spiegel vor, und die Physiognomie, die ihnen daraus entgegenblickt, dünkt Jedem interessant genug zu genauerem Studium. Der Mann denkt gleich an seine Heirathspläne.

Liebe zwar empfindet er nicht eigentlich, aber er will aus seiner früheren Lovelace=Praxis her entnommen haben, daß Ehen aus Neigung meist unglücklich werden. Für die junge Dame aber giebt es Zeiten, wo sie, sei es nun in Erinnerung an den ersten Anbeter, oder aus Lust an ihrer jungfräulichen Freiheit, von keinem Manne etwas wissen mag; doch es kommen auch Stunden, wo sie so ungefähr à la Heinrich Heine „aus Aerger" den Ersten Besten heirathen würde, der ihr in den Weg tritt. In solcher Stunde nun will es der Zufall, daß der Cavalier ihr seine Hand anträgt; der Vater macht sie außerdem auf die äußeren Vortheile der Partie aufmerksam, oder die Mutter entdeckt ihr die kleinen pikanten Geheimnisse des Pantoffelregiments, unter dem der schwache Gemahl steht und reizt dadurch die nicht aus der Art geschlagene Tochter, das Recept baldmöglichst zu probiren. Kurz, Verschiedenes trägt dazu bei, daß sie, obgleich sie den Mann noch nicht recht ausstehen kann, dennoch nicht Nein sagt, und so heirathen sie denn frisch drauflos, indem sie es der Zukunft überlassen, innigere Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Aber bald, noch in den Flitterwochen, ja wohl gar noch während des Brautstandes, tritt eine „Krise" ein. Jener frühere Liebhaber der jungen Frau, der ihre ersten schüchternen und unklaren Gefühle wachrief, kehrt vielleicht plötzlich wieder, und ob er gleich nicht mehr dem Bilde ihrer Einbildung ähnelt, und überdies nun auch von einer anderen Flamme erglüht, so schlägt ihr Herz doch unwillkürlich ihm rascher entgegen. Oder der Mann hat ein wenig zu tief in die hübschen Augen einer

Tischnachbarin gesehen und läßt sich zu einigen lebhaften Aeußerungen des Wohlgefallens über deren Koketterien hinreißen. Oder ein früherer noch lediger Kamerad stattet ihm einen Besuch ab und kann, nach der Gewohnheit jener Herren, welche auf Bällen und in Gesellschaften die für insipid geltenden Mädchen stehen lassen und sich an die verheiratheten Frauen drängen, nicht umhin, auch dem amüsanten Weibe seines Freundes auf's artigste den Hof zu machen, was Dieser, der jener Gewohnheit früher doch ebenfalls huldigte, jetzt auf einmal ganz abscheulich findet. Oder endlich, er selber kann sich in dem ruhigen Gleichschritt der Ehe nicht so rasch zurechtfinden, als er gehofft hatte; er seufzt nach seiner verlorenen Junggesellenfreiheit, und verdrießlich sagt er zu seinem Freunde, er habe eigentlich nur des Geldes wegen sich vermählt. Während dem aber lauscht die Frau, verborgen vor seinen Blicken, diesem Gespräche und hört, was sie nicht hören sollte.

Man sieht also, Conflicte von ernsterer, tieferer Bedeutung sind es nicht, die der Dichter sich zu lösen vornimmt, es ist eine „Poesie der Bagatelle,“ und man wird die Handlung, besonders für eine Ausdehnung in drei Acten, wohl karg und schwächlich nennen dürfen. Im wirklichen Leben giebt das Alles nur Veranlassung zu einigen Schmollscenen und Gardinenpredigten, und nicht anders ist es bei Bauernfeld, nur daß er dieselben mit mehr Anstand durchzuführen und darauf mehr Esprit zu verwenden weiß, als dies gemeinhin der Fall zu sein pflegt. Er ist ein Meister der sinnvollen Phrase, des witzigen Wortspiels, in

Summa eines glänzenden, von Geist und Lebendigkeit erfüllten, an fesselnden Pointen und theils gemüthlich poetischen, theils brillant satyrischen Geistesfunken reichen Dialogs, und er bietet in demselben stets eine wahrhaft gebildete Unterhaltung. Nur sehr wenige andere Lustspieldichter der Gegenwart stehen ihm in der Fülle sprachlicher Vorzüge gleich, übertroffen wird er darin von Keinem. Auch zeigt Bauernfeld in der Technik eine geübte Hand, und seine Exposition ist fast immer tadellos und kunstgemäß, wie auch die weitere Scenenfolge nicht arm an frappanten Wendungen und wirksamen Situationen. Was ihn in unseren Augen aber noch höher stellt, das ist der feine sittliche Tact und das sichere Gefühl, welches sich in den Schlüssen seiner Lustspiele offenbart. Die Krisis wird, sei es durch die Verständigkeit und die Ueberredungskunst der Betheiligten selber, oder sei es durch die Beihülfe eines redlichen Freundes, glücklich überstanden, und wenn dies der Fall, so scheint die Sonne noch einmal so hell und heiter, als vorher. Wie verletzend uns Anfangs die Leichtfertigkeit erschien, mit der das junge Paar ohne gegenseitige Liebe sich zum wichtigsten Schritte des Lebens entschloß, um so anmuthsvoller und gemüthlich ansprechend weiß Bauernfeld nun zu schildern, wie schließlich doch noch eine warme Neigung das Eine zu dem Anderen zieht und beide unter einander verbindet. Und wie erscheint Mann und Weib auch an und für sich genommen zum Vortheil verwandelt! Es zeigt sich, daß die Don Juanerien des Herrn Gemahls ihm doch noch einen Rest wahrer Liebe in der Brust zurückließen, und sein Geist erhält in

der Nähe der lebenslustigen jungen Frau wieder neue Frische und Spannkraft, diese aber vollendet im Umgang mit dem gereifteren Manne die Bildung ihrer Individualität, und das schon vorher ganz reizende Gemisch widerstrebender Elemente und wechselnder Stimmungen in ihr faßt sich zu einem harmonisch gefügten und befestigten Charakter zusammen. Um zu dem, was wir oben sagten, zurückzukommen: mag Bauernfeld zuerst auch manchen Zug französischen Komödienwesens zum Vorschein bringen, zuletzt wird er doch immer wieder ächt deutsch. Und mögen seine Hauptpersonen Anfangs auch nicht frei sein von Launen, Grillen und Einbildungen, mag ihr Empfinden, Denken und Handeln oft seltsame Sprünge und Wendungen machen — kurz, mag in ihnen ein gut Stück Sonderlingsnatur stecken, welche sie mit nicht vielen Menschen in Wirklichkeit gemein haben dürften — wiewohl ihre Eigenheiten niemals in ein Extrem gehen, wo die Charaktere psychologisch unmöglich werden müßten — zuletzt lernen wir sie doch als völlig regulär und besonnen denkende, gesund und gleichmäßig warm empfindende, edle und liebenswerthe Menschen kennen. Nicht vergessen dürfen wir endlich auch ihre Umgebungen, die Nebenfiguren, die sich als Staffage um jene zwei Hauptpersonen gruppiren und die, wenn schon meist nur skizzirt, doch fast alle irgend eine bemerkenswerthe Seite des Charakters, irgend einen originellen, aus dem Leben gegriffenen, überraschenden und pikanten Zug offenbaren, wie deren Darstellung auf der Bühne Bauernfeld's offenen und scharfen Blick, sowie seinen guten Humor und seine Lust an harmloser Persif-

lage verräth. Soviel von den bekanntesten und besten unter Bauernfeld's Lustspielen, zu deren Zahl wir vor Allen „Bürgerlich und romantisch," „die Bekenntnisse," „das Tagebuch," sowie auch die „Krisen" und „die Virtuosen" rechnen, welch letztere eine treffende Satyre auf die Zukunftsmusik enthalten. Diese Stücke spielen sämmtlich in der Gegenwart und nur einmal griff unser Autor zurück in die Vergangenheit, indem uns die historische Komödie: „In Versailles" (mehrfach auch „Aus Versailles" geheißen) auf das Parket am Versailler Hofe führt, das wir zwar oft schon, immer aber an der Hand eines Franzosen betraten. Der Deutsche gefällt sich in der Schilderung seiner Landsmännin, des Wiener Stadtkindes, der Tochter Maria Theresia's. Aber er schmeichelt nicht, er schildert die launenhafte Gemüthlichkeit der Dauphine aus Deutschland ebenso reizend als wahr. Der Contrast in der Zeichnung der Putzmacherin gewesenen Gräfin Dubarry macht die Pointe in diesem Situationsstück. Die Charakteristik der zur Favoritin des Königs erhobenen Grisette ist ebenso treffend, mit einem Worte: „In Versailles" ist gleichfalls eines der gelungensten, frischesten und lebendigsten Lustspiele Bauernfeld's, wenn wir von der Forderung eines strengeren, weniger lockeren Zusammenhaltes in Stoff und Intrigue absehen.

Wir sind auf den vielgeschmähten Bauernfeld stets gut zu sprechen gewesen, aber diese Liebe für die pikante Manier seines Schaffens soll nicht zur Vorliebe und unser lobendes Urtheil nicht zum Vorurtheil werden, d. h. es soll uns nicht beifallen,

alle seine Stücke mit gleicher Anerkennung zu erwähnen und mit dem Bekenntniß anzustehen, daß einige derselben ihm auch total mislungen sind. Dies gilt z. B. außer vom „literarischen Salon,“ über den wir uns schon tadelnd ausgesprochen haben, von dem hier noch gar nicht erwähnten, freilich noch aus der Periode der Anfängerschaft stammenden Lustspiele: „der Vater,“ welches mit den Worten endet: „Ein Lustspiel auf neue Manier: die Kinder bleiben ledig und der Vater heirathet.“ Und um diesen Schluß war es dem Verfasser auch zumeist zu thun, aber die Zeichnung seiner Charaktere ist eine verfehlte, allzusehr auf die Spitze getriebene. Eine Putzmacherin, die vom trojanischen Kriege und von Homers Iliade spricht und die französische Verse declamirt; ein Vater, der dieser aufträgt, seinen schüchternen Sohn für weibliche Reize empfänglich zu machen; ein Sohn und eine Tochter, die ihres Vaters Schreibtisch durchstöbern und darin liegende Briefe lesen; ein „blasser“ Lebemann — diesen Ausdruck gebraucht der Autor selbst — der immer von der „schauerlichsüßen Wollust unglücklicher Liebe“ schwätzt und fortwährend H. Heine citirt, man weiß nicht recht, ob der Dichter damit ihn oder Heine'n verspotten wollte — was sind das Alles für Menschen? Es offenbart sich in ihnen ebenso viel sittliche und ästhetische Tactlosigkeit, wie in den Gestalten, welche das aus neuester Zeit datirende Lustspiel: „die Zugvögel“ uns vorführt. Dies Stück sieht von Anfang an nach Etwas aus, aber je weiter es seinem Ende naht, merken wir immer mehr, daß der Schein uns betrogen hat. Die vier Per=

sonen, welche darin spielen: erstens Brandmüller, ein alter langweiliger Actenmensch, der seine Tochter à tout prix unter die Haube bringen will und über diesem Streben sogar Pflicht und Sitte vergißt — wir erinnern an die Scene, wo er hinter einer schnell geöffneten Thüre sein Kind in den Armen eines von ihm dazu noch keineswegs legitimirten jungen Mannes sieht, ohne irgendwie darüber aufgebracht zu werden — ferner dies sein verzogenes Kind selbst, Klotilde, die sich Anfangs als unverstandene schöne Seele gerirt und romantische Ideen über Liebe und Ehe entwickelt, aber später, hauptsächlich weil sie bereits 20 Jahre alt geworden, sich mit einem hölzernen Landjunker zufriedengiebt, den sie obendrein ihrer Cousine auf ziemlich unehrliche Weise hinter dem Rücken abtrünnig macht — dann eben diese Cousine, deren Verständigkeit uns zuerst wohlgefällt, bis sie statt des Jünglings, bei dem sie „Mutterstelle" vertreten, schnell und ohne viel Besinnen einen alten Junggesellen, der bei ihr wahrscheinlich „Vaterstelle" vertreten soll, zum Manne nimmt — und endlich auch der Zankapfel, dieser doppeltbegehrte Landjunker selber, ein blöder Mensch, über dessen geistige Unbedeutendheit uns zu täuschen der Verfasser einige leider vergebliche Versuche macht — das sind, Eine wie die Andere, Persönlichkeiten, in deren Nähe es uns ebenso wenig jemals wohl werden kann, als sie über die an und für sich durchaus triviale Handlung des Stücks irgendwie hinwegsehen lassen. Die Gewohnheit Bauernfeld's, einmal erfundene Charaktere in mehrfachen Variationen auf der Bühne erscheinen zu lassen, macht sich auch in diesen

„Zugvögeln" bemerkbar, und so erinnert Klotilde z. B. an Lucie im „Tagebuch," Theodor an Baron Hermann in „Großjährig," aber es ist in ihnen eine reformatio in pejus vor sich gegangen, sowohl mit dem ganz reizenden Gemisch von Geist und Gemüth, Koketterie und Naivetät, tändelnder Heiterkeit und gehaltenem Ernste, wie es außer in Lucie auch in Julie (in den „Bekenntnissen"), Katharine (in „Bürgerlich und romantisch"), Prisca (in den „Krisen") u. s. w. zu Gestalt und Charakter geworden ist, als mit der liebenswürdigen Schwäche Hermann's, welche die nachherige Emporraffung zur Energie schon im Voraus ahnen läßt. Kurz, das Stück besitzt außer einigen Effectstellen des Dialogs keinen der sonst an Bauernfeld bekannten Vorzüge und man kann ihm nur Schlechtes nachsagen. „Die Zugvögel" nennt es sich wegen eines wenig treffenden Vergleiches der beiden Mädchengestalten mit Schwalbe und Nachtigall. Daß der Manier unseres Autors aber die Gefahr der Ueberfeinerung, von der wir oben sprachen, nahe liegt und daß er sie mehrmals auch nicht hat vermeiden können, zeigt endlich noch sein Lustspiel: „Fata Morgana." Das ist ein mattherziges, schlottriges und verrenktes Product, woran die frivole, leichtsinnige Haltung der Heldin höchst unangenehm auffällt. Der Dichter hat sie pikant und spirituell halten wollen, doch läßt er dies Salonpüppchen, bei der alle Naivetät berechnete, blasirte Manierirtheit ist, über die Wahl eines Gatten sprechen, wie über die eines Stickmusters, während sie über den Tod von der unglücklichen, schwindsüchtigen Geliebten ihres Anbeters redet,

als ob ihm etwa ein niedlicher blaßgelber Kanarienvogel gestorben wäre. Durch diese Herzlosigkeit wird das Stück in den Augen aller reinfühlenden Menschen begraben. Und nicht viel Besseres kann man auch von dem „kategorischen Imperativ" sagen, welches Stück unbegreiflicher Weise bei der Wiener Lustspielbewerbung im Jahre 1851 den ersten Preis gewann, in der Composition aber sehr unwahrscheinlich und in der Charakteristik geschraubt und unwahr ist. Gerade, weil wir mit soviel Aufrichtigkeit und Wärme lobten, was an Bauernfeld zu loben war, müssen wir auch rückhaltslos ihm opponiren, wo er diese unsere Opposition durch das schließliche Beschreiten eines Irrweges auf seiner dramatischen Laufbahn selbst hervorgerufen hat. Hoffentlich wird er sich nicht wieder auf denselben begeben, wenn er, wie wir wünschen wollen, auch in Zukunft noch sich productiv erweist. — —

Einen beträchtlichen Theil der Herrschaft über das gegenwärtige Bühnenrepertoire hat ferner Frau Charlotte Birch-Pfeiffer inne, und zwar wird dieselbe ihr von der Kritik fast immer arg bestritten und misgönnt, vom Publicum aber desto lieber zugestanden. Es gehört jetzt in der That unter unseren Recensenten zum guten Ton, diese fleißige und strebsame Frau nach Lust und Belieben auszuschmälen, und gegenüber ganz und gar absprechenden ungerechten Urtheilen auf der einen, wie übertriebenem Lobe auf der anderen Seite dürfte es angemessen sein, die rechte Mitte zwischen den beiden Extremen der Verdammung und der Anerkennung zu suchen. Frau Charlotte Birch-Pfeiffer

ist 1800 zu Stuttgart als Tochter des Domänenrathes Pfeiffer geboren, kam 1806 mit ihrem Vater nach München und betrat im Alter von kaum 13 Jahren nach langem und hartnäckigem Kampfe mit den widerstrebenden Eltern die königliche Hofbühne daselbst zum ersten Male. Bald erhielt sie, da ihre Debuts von großem Erfolg begleitet waren, das ganze Fach der tragischen Liebhaberinnen und jugendlichen Anstandsdamen, vermählte sich 1825 mit Dr. Birch aus Hamburg, gastirte in fast allen deutschen Hauptstädten, nahm 1835 die Direction des Stadttheaters in Zürich an, und ward, nach Niederlegung derselben, von Küstner am Berliner Hoftheater engagirt, dem sie noch jetzt, als beliebte Vertreterin mehrerer ernsten, meist aber der komischen Mütterrollen angehört. Ihre quantitativ jedenfalls höchst bedeutende, dem materiellen Flor unserer Bühnen stets äußerst zuträgliche, schriftstellerische Production begann sie 1828 in Wien mit dem Spectakelstücke: „Germa," und jetzt, nach 33 Jahren, darf sie sich rühmen, dem deutschen Theater nicht weniger als 73 Stücke, theils Originale und theils Bearbeitungen schon vorhandener, besonders novellistischer Stoffe, theils Trauer- und theils Lustspiele geschenkt zu haben. Wir haben es hier natürlich nur mit den letzteren zu thun und brauchen also auf den bis zur Ermüdung oft geführten Streit über Werth und Unwerth ihrer vielen Dramen glücklicher Weise nicht näher einzugehen. In ihrer älteren, derben, auf ordinären Theatereffect berechneten Manier schrieb sie die Komödie: „der holländische Kamin oder Steffen Langer aus Glogau." Es

ist erstaunlich, was für Hebel alles darin in Bewegung gesetzt werden, um das Publicum zu enthusiasmiren. Man schimpft und schlägt sich, es erscheinen Buckelige und Stotternde, ein Mädchen springt, um sich vor Verfolgung zu retten, zum Fenster hinaus, und der Bösewicht wird hinausgeworfen, ein ganzes Haus brennt nieder, währenddem Nachtwächter tuten und Spritzen heransausen — was aber mehr, als dies Alles, sagen will, der große Czar Peter zieht dem Titelhelden höchsteigenhändig, und vor den Zuschauern, einen Zahn, und noch dazu einen gesunden aus dem Munde, worüber Der natürlich Zeter Mord schreit. Was will die Gallerie noch außer diesen und ähnlichen tragischen Schönheiten und unwiderstehlichen Effectscenen? Aber lassen wir die erste schriftstellerische Periode der strebsamen Frau, in der sie noch roh, excentrisch und gewaltsam verfuhr, und wenden wir uns zu dem erfreulicheren Schauspiel der ungleich besseren Geschmacksrichtung, die sie in späterer Zeit einzuschlagen verstand. So kommen wir denn auf das „locale Zeitgemälde: Wie man Häuser baut", zu dessen Schaffung (nach einer Anecdote aus der Zeit Friedrich Wilhelms I.) sie von einer allerhöchsten Person aufgemuntert wurde. Der genannte Herrscher gab den französischen Emigranten freundliches Asyl im Preußischen Lande, nur mußten die in seiner Residenz sich Ansiedelnden, wenn sie das Geld dazu hatten, zur Verschönerung der Stadt Paläste bauen, worin sie wohnten, und so entstand denn auch das prächtige Vernezobre'sche Haus auf der Wilhelmsstraße, welches jetzt Eigenthum des Prinzen Albrecht ist.

An dies Factum lehnt sich das Birch=Pfeiffer'sche Stück, und man kann nicht leugnen, daß die Verfasserin die Anecdote mit Geschick zu vier Acten verarbeitet hat, welche manche hübsche Situationen und einigen Darstellern dankbare Aufgaben bieten. Doch freilich auch Schwächen enthält das Werk, es ist z. B. um einen ganzen Act zu lang. Jeanne Gasparde, die Tochter Vernezobre's, wird im 1. Acte als Männerfeindin hingestellt, sowie Monteton, ein junger Officier, als Misogyn. Nun erwartet man, wie billig, im Laufe des Stücks einen daraus entstehenden Conflict, der mit Vereinigung der entgegengesetzten Pole endigen müßte. Nichts dergleichen. Jene Voraussetzungen sind lediglich dazu da, um für ihre ohne allen Conflict vor sich gehende Aufhebung im letzten Act eine lange und zwecklose Scene zu gewinnen. Und um eben diesen Act möglich zu machen, muß ein Brief von Gundling, mit dessen Gewinnung im 3. Acte die Verwickelung sich eigentlich löst, in der ersten Scene des letzten Actes besagen: Ich kann nicht helfen, während er in der Schlußscene selber kommt und doch hilft, ohne daß auch diese Aenderung im Geringsten motivirt wird. Indessen enthält, wie gesagt, das Stück neben den Mängeln viel Gutes, der 3. Act namentlich amüsirt sehr, die Rollen Gundling's, des bekannten Hofnarren, und der Jeanne Gasparde mit ihrer Verschmitztheit und kecken Laune sind äußerst dankbar. In Rose, der Schwester Vernezobre's, und dem alten Diener Germain sind ein paar charakteristische Gestalten aus den damaligen Kreisen der noch nicht lange eingewanderten französischen Colonisten gezeichnet, und Rieke, die

ächt Berliner Pflanze, erscheint als Prototyp eines zahlreichen, freilich viel späteren Nachwuchses, der Berliner Köchinnen in der Heraushebung ihrer komischen Seiten. Das Ganze hat etwas Treuherziges, harmlos Gemüthliches an sich, und die historische Färbung, Styl und Costüm der Zeit sind nicht übel getroffen. — Weniger ist das der Fall in den nach französischer Manier geschriebenen Intriguenstücken: „Die Marquise von Villette“ und „Ein Ring“. Dem größeren Erfolge dieser Bühnenwerke trat Mancherlei hindernd in den Weg; dem zweiten z. B. ward die Spitze abgebrochen, einmal dadurch, daß es auch zu lang ist, d. h., daß die Verfasserin den in der That pikanten Stoff um zwei Acte länger ausdehnte, sodann dadurch, daß sie die in den zwei ersten Acten mit Glück eingeschlagene Lustspielbahn, um sich fast ganz auf den Schauplatz ernster Intrigue zu wenden, gegen den Schluß hin verließ. Und hier wird uns der junge Richelieu, der in den Erinnerungen des Hirschparks, des Oeil de boeuf und der ganzen Chronique scandaleuse des ancien régime aufgewachsene, frivole Chevalier als sentimentaler Tugendheld vorgeführt, der einer reizenden Dame, die ihm unzweideutige Erklärungen macht, kein Gehör schenkt, weil er im 15. Jahre eine Jugendliebe gehabt hat, der er im Geiste stets treu geblieben ist. So etwas einem Richelieu zuzumuthen, ist zum mindesten abgeschmackt. Der Verfasserin ging die französische Leichtigkeit ab, welche, gleichviel ob zur unrechten Zeit, mit ernsten Dingen scherzt und durch Frivolitäten über deutsche Bedenklichkeiten hinauskommt. Fehlt es

dem „Ring" auch nicht an spannenden und überraschenden Situationen, so vermißt man daran doch die blendende Factur der Intriguenstücke französisch originalen Ursprungs; wir kommen zu oft bei Stationen an, von denen aus wir uns mit dem Gefühl der Langeweile nach dem Ziele sehnen. Gleichwohl hat das Lustspiel außer den erwähnten noch manche Vorzüge, namentlich einen fließenden und gewandten Dialog, und die heiteren Situationen bekunden die überwiegende Befähigung der Verfasserin für das wirksam Komische. Der zweite Act besonders erregt in letzterer Beziehung lebhafte Aufmerksamkeit, und darin tritt auch die gelungenste und liebenswürdigste Figur des Stücks, Aimée, die Tochter des Goldschmiedes Peletier, am meisten in den Vordergrund. In dieser ansprechenden Mädchengestalt ist der Autorin die Mischung von Kindlichkeit und Schelmerei, verbunden mit der Energie eines ehrsamen Bürgerskindes, trefflich gelungen. — Von dem anderen der beiden oben zusammen erwähnten Stücke könnte ganz Aehnliches gesagt werden, doch sind „Ring", wie „Marquise v. Villette", wenigstens noch mehr werth, als das ziemlich fade „Rose und Röschen", worin der Charakterunterschied der beiden Mädchen noch viel tiefer und psychologischbedeutsamer hätte gefaßt werden müssen, um zur Geltung zu gelangen.

Wir kommen nun zum Lieblingsstück unserer Zeit, und zugleich zur unbestritten gediegensten Schöpfung der Frau Charlotte Birch-Pfeiffer. Nach einer französischen Bauernnovelle, „la petite Fadette" von Georges Sand, bearbeitete sie ihre famose,

überall gern gesehene und hoch willkommen geheißene „Grille". Act 1 beginnt sehr sorglos kindlich. Dummer Junge und dumme Liese sind, wie Gustav Kühne ganz richtig bemerkte, die ersten Pointen, die ausgespielt werden. Eine wilde Hummel von Landmädchen springt ungenirt durch's offene Fenster des feindlichen Nachbarn und holt sich ihr entflohenes Huhn. Dann kommt Fanchons Tanz im Mondschein, die Française, die sie mit ihrem eigenen Schatten aufführt — ein Effect, der nicht ohne momentane Wirkung bleiben kann, vom Ballet aber vielfach überboten werden dürfte. Mit dem Ende des 1. Actes beginnt jedoch ein geistig spannender Conflict. Die Enkelin der alten, als böse Zauberin verschrieenen Fadet wird auf der benachbarten Dorfkirmes in ihrem altmodischen Aufzug verspottet und ihres Amulets wegen als dem bösen Geist anheimgegeben verabscheut. Da hat ein Bauernbursche Herz und Muth genug, für des armen häßlichen Mädchens Ehre einzutreten. Das Amulet ist kein böser Zauber, sondern ein frommes christliches Gnadenmittel, wie der Katholicismus sie kennt; die Hexerei der Kleinen liegt im Zauber ihrer lieblichen Unschuld, ihre verschrieene Häßlichkeit erwächst zu moralischer Anmuth und geistiger Tapferkeit. Das hat Frau Birch-Pfeiffer aus der Novelle G. Sand's mit Glück herausgegriffen, und nicht blos festgehalten, sondern mit einer unverkennbaren dichterischen Kraft zu einem steigenden Proceß psychologischer Gegensätze geführt. In dem ersten, so locker und lose hingeworfenen Acte ergiebt sich vielleicht gar eine künstlerische wohlweise Bühnenkunde, während

deutsche Dichter mit hochfliegenden Planen so oft und so leicht Kraft und Stoff bereits im ersten Acte erschöpfen, ùm in Act 4 ein ermüdetes Publicum zu enttäuschen. Die weise Frau Birch spart sich selbst noch in Act 5 für die Wendung der Sache eine Spannkraft mit allerletzten Mitteln, und nicht im Aufwand der Mittel, in ihrer Vertheilung und Steigerung liegt neben ihrer Kunde einfach wahrer und schlichter Herzensregungen das Geheimniß ihrer Effekte im guten Sinne. Act 3 führt uns in einer reizend empfundenen und sehr glücklich angelegten Waldscene am Brunnen, wo die Mädchen Wasser schöpfen, das ganze Centrum der Interessen und Gestalten vor. Der Bursche Landry hat die kleine Fanchon aus Mitleid zum Tanze geführt und aus Mitgefühl vertheidigt. Den scherzweis bedungenen Kuß will er sich nun alles Ernstes holen. Daß die niedliche Hexe es auch dem Didier, seinem Zwillingsbruder, angethan hat, führt zwischen Beiden zu einem schalkhaften Duette der Eifersucht, und steigert die Neigung bis zur Flamme, die sich nicht mehr bergen läßt. Da trifft ihn der Vater mit dem Gevatter, dessen Tochter Landry freien soll. Der alte geldstolze Patricierbauer verwirft die hergelaufene Dirne. Das treibt im Mädchen die ganze Fülle ihres naiven Stolzes auf, das seltsam wirre Kind erwächst zur Jungfrau, die sich fühlt, und feierlich und fest weist sie den Alten in die Schranken und entsagt. Sie nimmt den Wanderstab und verläßt, um Dienst in der Stadt zu suchen, die Heimath, hat aber dem Landry gelobt, in Jahresfrist wieder zu kommen, und wenn dann sein

Herz noch dasselbe ist — alle guten Götter walten zu lassen. Sie kehrt wieder, in Act 5; sie hat sich brav in der Stadt durchgeschlagen, aber sie ist noch immer die Verleumdete, ob sie schon Landry's geheimes Werben mit der ganzen Kraft eines tapferen Herzens abwies. Landry verzweifelt an ihr, nicht blos an sich; er will fort, als Soldat, nach Algier. Der alte Bauer auf dem „Zwillingshofe" verhärtet und versteift sich stufenweise immer mehr, gerade weil der Junge — „aus Trotz" — siech und elend wird. Die kleine Hexe muß erst, ohne ihr Wissen und Wollen, den Alten selbst umstricken, und den bösen Ruf ihrer Zauberei in einen guten, segensvollen für Haus und Hof, Vater und Söhne verwandeln. Dieser Wandel am Alten vollzieht sich erst im letzten Act; das Stück sinkt nicht von seinem Gipfelpunkt in Act 3 zurück, sondern hält sich da oben bis zur Lösung aller Knoten. Wir staunen beinahe, aus welch einfachen Elementen sich hier — mehr als ein bloßes „ländliches Gemälde", wie es die Verfasserin nennt — ein ächt dramatisches Gewebe, ein trefflich gegliedertes Schauspiel zusammenstellt und vollendet. Die einfachen Ingredienzien des Stücks heißen Anfangs in der That: Dummer Junge und dumme Liese, versteigen sich nicht über bäuerische Hartköpfe und ländliche Einfalt, bäuerischen Stolz und idyllische Herzensreinheit: und machen doch, vielleicht eben weil sie fern von gesuchter Tendenz sind, ein treffliches Bühnenbild. Technik, Bühnenkunde — das sind die Brosamen der Anerkennung, die unsere vornehme Kritik der Verfasserin gleichsam mitleidig vorwirft, indem sie ihr jede andere gute

Eigenschaft und Tugend eines Dichters abspricht. Wir sind weit entfernt, die ästhetischen Sünden zu bemänteln, welche Frau Birch in der ersten Periode ihres Schriftstellerthums so vielfältig begangen hat — wir loben auch nicht die Speculation, die sich an ihrer unaufhörlichen „Stückmacherei" oftmals ohne den inneren Drang zum Schaffen so deutlich hervorgethan hat und wohl auch jetzt noch hervorthut. Wir behaupten aber, daß die Verfasserin ehrlich weiter gestrebt und allmählich doch eine bedeutend höhere Stufe künstlerischer Bildung erklommen hat. Wir behaupten ferner, daß sie für das Lustspiel namentlich ein ganz respectables Talent, von dem man sich von der Zukunft noch mehr versprechen kann, besitzt, und wenn man für diese von uns rege gemachte Erwartung Gewähr in Anspruch nehmen will, so weisen wir auf die „Grille" und sagen: Seht sie Euch genau an, hat sie nicht im kleinen Finger mehr Bühnengeschick, als mancher von der Zunft gepriesene, zur Coterie gehörige Dichter in der ganzen Hand? Das ist viel werth. Aber diese „Grille" trägt auch Poesie in sich — das ist noch mehr werth. Wenn irgendwo, so hat in ihr Frau Birch glänzend dargethan, daß sie eben nicht blos Bühnen-, sondern auch Herzenskunde besitzt.

Man weiß, für welche jugendliche Darstellerin die „Grille" von der Verfasserin eigens berechnet ward. Wir kennen ja Alle Friederike Goßmann, die liebenswürdige neue Charlotte v. Hagn, die in der Rolle von zündendster Wirkung, stellenweise sogar von fast dämonisch zu nennendem Reiz ist. Wie jene große Künstlerin,

an die Wesen und Art ihres Spiels so lebhaft erinnert, gehört auch die Erwähnung ihres Namens in eine Geschichte des deutschen Lustspiels, in der sie Epoche machend dasteht, eben mit deshalb, weil ihre Originalität unsere Dramatiker zur Production anzufeuern vermag. So hat denn auch Frau Birch-Pfeiffer ihr nach der „Grille" noch mehrere neue Glanzrollen geschrieben, zunächst „Fräulein Höckerchen". Hübsch war es freilich nicht, daß die Verfasserin dazu wieder, wie einst in „Steffen Langer", einen Buckel, diesmal einen erkünstelten, nur zu komischem Effect aus den Requisiten hervorsuchte. Bei „Fräulein Höckerchen" ist der Buckel nämlich nicht Natur, nur Verstellung; die reiche Erbin Rosalinde will wissen, ob sie nur ihres Geldes wegen von der jungen Männerwelt begehrt wird, und erscheint deshalb in wahrer Gestalt blos unter der Maske einer von ihr fingirten armen Stiefschwester Adele, während sie in eigener Person sich mit dem Auswuchs belastet zeigt, welchen sie für diesen Fall hinter den Coulissen jedesmal erst anschnallt. Sie erkennt so die eigennützigen Absichten ihrer vielen Freier; sie wird aber auch inne, daß ein junger Maler allein es ehrlich meinte und nicht nach Vermögen trachtete. Es ist an dem Lustspiele der Reichthum an naheliegenden und doch wirksamen Situationen, die meist naturgetreue, nur stellenweise etwas zu chargirte Charakteristik zu rühmen, und durch das Ganze geht ein Geist der Heiterkeit und gemüthlichen Komik, der sich dem Zuschauer mittheilt. Die „Grille", die sich früher in Berg und Thal herumtrieb, ward als „Fräulein Höckerchen" in den Sa-

lon versetzt. — Die Verfasserin mag sich aber vor allzu viel Copieen dieses freilich sehr reizenden Originals doch hüten. Sie ließ es nämlich auch nicht mit der einfachen Wiederholung genug sein, sondern wir besitzen an dem „Kinde des Glücks“ bereits auch die zweite Variation auf das ursprüngliche, beliebte Thema, wozu sich diesmal noch Anklänge an Jane Eyre, die „Waise von Lowood“, gesellen. Ein in Pension befindliches blutjunges Fräulein nimmt aus Liebe zu einer Kameradin den Verdacht auf sich, einen Anbeter zum Rendezvous in den Park bestellt zu haben. Sie wird mit Schimpf und Schande aus dem Institute entlassen, ja auch ihre Großmama, zu der sie sich begiebt, verstößt sie, als sie den Grund ihrer Rückkehr kennen lernt. Das arme Mädchen sucht nun ihre Amme auf, eine jener derben, vernünftigen und resoluten Bäuerinnen, die die Verfasserin für sich selber fast in jedem ihrer Stücke anzubringen pflegt; diese giebt der Hülfe Suchenden natürlich mit Freuden Obdach in ihrer Hütte, wo sie zugleich einen wegen eines Duells flüchtigen jungen Cavalier verbirgt, und was ist nun selbstverständlicher, als daß die Beiden sich finden und ein Paar werden? Es machen sich in der Erfindung der Fabel Ungereimtheiten und Schwächen bemerkbar, die selbst die Bühnenpraxis der Frau Birch=Pfeiffer nicht zur Genüge bemänteln konnte. — Daß die Verfasserin aber selbst einsieht, wie ihre früheren Stücke, sollen sie jetzt auch wieder auf dem Repertoire erscheinen, einer Ueberarbeitung bedürfen, bewies sie erst vor Kurzem noch dadurch, daß sie ihr schon eine Reihe von Jahren altes Lustspiel:

„Onkel und Nichte“ vielfach änderte und es in dieser verjüngten Gestalt unter dem Titel: „Eine deutsche Pariserin“ aufführen ließ. An und für sich ist zwar der dem Stücke zu Grunde liegende Gedanke, daß ein junges Mädchen von ihrer Tante von Jugend auf dazu erzogen wird, einst die Gattin ihres Onkels, des Bruders jener Tante, zu werden, ziemlich unnatürlich, ja wohl gar etwas anstößig; die daneben vorwaltende Idee aber, die leichtfertige französische Erziehung in Gegensatz zur soliden und gemüthlichen deutschen zu setzen, ist doch vortrefflich und das Lustspiel im Allgemeinen ein neuer Beweis dafür, daß Frau Birch im Bereiche der Komödie jedenfalls nicht geringe Begabung besitzt. Das Stück, von welchem hier die Rede, ist ein Conversationsstück im besseren Sinne; es hält sich in sehr feingezogenen Grenzen und enthält in der Charakteristik, wie im Dialog, recht treffende und wirksame Züge. Ganz in letzter Zeit noch lieferte die Verfasserin in „Graf Falkenberg“ ein kurzes Possenspiel, dessen harmlose Pointe auf eine Personenverwechslung hinausläuft. Ein Schneidergesell wird darin für einen Grafen gehalten. — —

Doch wenn wir hier die Lustspieldichter nennen, von denen man behaupten darf, sie beherrschen das Repertoire der vaterländischen Bühnen, so wird dies am allermeisten von Roderich Benedix gelten dürfen; die Intendanz der Wiener Hofburg beeilt sich ebenso sehr, ein neues Stück von ihm dem Publicum vorzuführen, wie die kleinste wandernde Gesellschaft, ja und noch mehr, er hat seinen Weg von der öffentlichen Schau=

bühne weg auch in die Familienkreise unseres Volkes gefunden, und wo immer ein Verein von Dilettanten zu seinem Privatvergnügen ein Liebhabertheater aufschlägt, da kommen unseres Dichters einactige Kleinigkeiten gewiß zuerst mit an die Reihe, einstudirt zu werden. In der That, Benedix hat eine Popularität erlangt, wie sie jenseits des Rheins jetzt etwa Scribe besitzt und wie sie bei uns einst nur noch der alte Kotzebue besaß, wenn auch keineswegs vorauszusetzen ist, daß diese Beliebtheit länger, als die des Genannten, fortdauern werde. — Julius Roderich Benedix ward im Jahre 1811 in Leipzig geboren, und nahm in seiner Lust, Schauspieler zu werden, 1831 nach Beendigung des Gymnasialcursus Anstellung bei der Bethmann=schen Truppe, welche die kleinen mitteldeutschen Residenzen zu besuchen pflegte. Seit 1833 war er Tenorist an verschiedenen Theatern des Rheinlands und Westfalens; später fand er Engagement in Mainz und Wiesbaden, ja er wurde sogar Regisseur in Wesel, aber seine immer mehr zunehmende literarische Thätigkeit, die er fast gleichzeitig mit der theatralischen Laufbahn begonnen hatte, veranlaßte ihn endlich, der letzteren zu entsagen. Er lebte nun in Köln, führte von 1845 an auf eigene Rechnung die Direction der Elberfelder Bühne, war 1847—48, ohne jedoch selbst wieder die Bretter zu betreten, Oberregisseur in Köln und hier blieb er, auch nach Niederlegung dieses Amtes, noch mehrere Jahre als Literat wohnhaft, bis er 1854 vom Comité des Actientheaters in Frankfurt a. M. zum Intendanten erwählt wurde. Da er aber in dieser Stelle neben großer An=

erkennung auch viel Undank erntete, legte er sie 1859 nieder und privatisirt seit jener Zeit wieder in seiner Vaterstadt. Seinen schriftstellerischen Ruf verdankt Benedix den „dramatischen Werken", die bereits 12 starke Bände füllen. Er schrieb sowohl ernste Schauspiele, als Komödien, und zwar diese in überwiegend größerer Anzahl, als jene, denn im Ganzen zählen wir unter den beinahe fünfzig Bühnenstücken unseres Dichters nur acht oder neun, welche ernstere Stoffe behandeln, und sie bilden also nur etwa den sechsten Theil seiner gesammten Werke. Es geht, wie uns dünkt, schon aus diesem Verhältniß hervor, daß Benedix von allem Anfang an sich besonders gestimmt fühlte, und auch wirklich besonders befähigt ist, heitere Sachen zu schreiben. Die Vorzüge seines Schaffens amalgamiren sich zumeist mit den Anforderungen der komischen Muse, und so stehen denn seine ernsteren Schauspiele an Werth weit hinter den besseren seiner Lustspiele. Unter den letzteren befinden sich auch mehrere kleinere, sehr unbedeutende, und gelegentlich abgefaßte Anecdoten, Solostückchen und Declamationsscenen, wie „Unerschütterlich", „der Sänger", „das Dienstmädchen", „die Großmutter", „Ohne Paß" und „Nein", ferner auch wie „Angela" (für Frau v. Marra, die bekannte Virtuosin des Gesanges, berechnet, damit diese sich auf der Bühne als Liedersängerin produciren könnte) und endlich wie „die Künstlerin" und „Entsagung", letztere beiden speciell für die berühmte Tragödin Fanny Janauscheck geschrieben. Dieselbe weiß zu brilliren in der Rolle des jungen Mädchens, die,

als Braut eines Grafen, durch den Adel ihres Gemüthes, die ungezwungene Grazie und den Tact ihres Benehmens die hochnäsigen Verwandten Reinholds, welche kommen, sie zum Rücktritt zu bewegen, schnell auf ihre Seite zu bringen versteht; sie weiß auch zu brilliren in der Rolle der „Künstlerin“, der Schauspielerin Iduna, die einer verheiratheten Dame, deren Mann sich bei ihr eingeführt hat, ohne von seiner Ehe ein Wort zu sagen, gute Lehren darüber giebt, wie die Weiber ihre Männer behandeln müßten; sie weiß endlich zu brilliren in der Rolle der „Lügnerin“, d. h. einer jungen Dame, die mehrere Barrikadenbauer, darunter ihren Geliebten, beschützt und sich vor den Nachforschungen des haussuchenden Officiers nicht anders retten kann, als indem sie jenen für ihren Bräutigam erklärt. Dies Stückchen war übrigens das Einzige, welches Benedix das Jahr 1848 abforderte, also etwas sehr Unbedeutendes. — Andere einactige Kleinigkeiten, z. B. „der Weiberfeind“, „Eigensinn“, „der Proceß“, „die Hochzeitsreise“, „die Eifersüchtigen“, „die Phrenologen“ u. A. gehören dagegen gerade mit zu dem Besten, was Benedix jemals geschrieben hat, während verschiedene von seinen den Abend füllenden Komödien zum Theil jetzt schon wieder veraltet sind und nicht mehr gegeben werden. Hierzu sind „die Männerfeindinnen“, „die Sonntagsjäger“, „die Mode“, „die Banditen“, „die Pensionärin“, „der Liebestrank“, „Dr. Wespe“ zu rechnen, worin Benedix noch nicht viel über Kotzebue und dessen jetzt doch schon antiquirte Manier hiausgekommen erscheint.

Sehen wir uns z. B. „die Mode" einmal etwas näher an. Gutsbesitzerssöhne und Töchter, wie Herr v. Bock und Clara in ihrer Maske, giebt es in unseren Tagen nicht mehr, und wenn sich Jemand so einfältig stellen wollte, so würde man ihm keinen Glauben schenken. Hier aber wird von mehreren Seiten Alles für baare Münze genommen, und am unwahrscheinlichsten ist das bei Bock, der, obgleich er sich selbst so dumm als möglich stellt, um Andere zu täuschen, dann, als Clara dasselbe plumpe Mittel ergreift, um nun auch ihn zu dupiren, doch davon keine Ahnung bekommt. Das ist denn doch allzuviel. Ebenso seltsam erscheint es, wenn sich die Modedame Therese plötzlich über Hals und Kopf in diesen Bauerntölpel verliebt. Was aber das Ziel anlangt, worauf Benedix doch augenscheinlich in seinem Lustspiel hinarbeitet, daß er unserer Zeit zeigen wollte, wie ungereimt die Nachäfferei der französischen Moden sei, so hat er sich dadurch geschadet, daß er aus den beiden Repräsentanten dieser Modenarrheit so maßlose und alberne Caricaturen gemacht hat, daß Niemand in ihnen sein eigenes Bild erkennen kann, denn Jedermann wird mit gutem Gewissen sagen dürfen: ich danke dir, daß ich nicht bin, wie diese, und daß also auch Niemand sich wird getroffen fühlen. Uebrigens ist auch der Schluß nicht so, wie man erwarten sollte: die beiden Narren sind mystificirt und ausgelacht worden, aber eben weil sie mystificirt sind, werden sie sich nicht ändern und bessern, sondern bleiben, wie sie gewesen. Um kurz noch von „Dr. Wespe" Etwas zu sagen, so heftet sich bezüglich dieses Stücks unser Tadel vornehmlich an die Titelperson

selber. Wie kann ein so fader, aufgeblasener Geck so geistreiche und blendende Aufsätze über Frauenemancipation schreiben, wie kann er ein gefürchteter Kritiker sein und doch so erbärmliche Gedichte machen? Eines stimmt nicht zum Anderen! Und wie kann Theudelinde, deren ganze Erscheinung übrigens auf der Grenze steht, wo das Komische widerwärtig wird, den erzdummen Bedienten Adam für den Dr. Wespe ansehen, so wunderlich uns auch dieser Dr. Wespe allerdings in vielen Beziehungen vorkommt? Auch daß die kluge Elisabeth dadurch, daß sie als Emancipationssüchtige in Männerkleidern einherschreitet, zu einer uninteressanten Närrin gemacht wird, ist nicht gerade tactvoll zu nennen, und was die Intrigue des Stücks im Allgemeinen anlangt, so muß man in Hinsicht derselben wieder einmal in die alte Klage ausbrechen: Möglich, aber nicht wahrscheinlich!

Doch wenden wir uns von diesen Erzeugnissen seiner ersten, noch unreifen und wenig künstlerischen Periode ab und sprechen statt dessen von den Schöpfungen seiner späteren Zeit, in welcher Benedix sich zu feinerer Komik, edlerem Geschmack und auch zu größerem technischen Geschick emporgearbeitet hat. Manchmal will es uns fast scheinen, als seien der Benedix von damals und der von heute zwei ganz verschiedene Personen, so wie wir diese Wahrnehmung ja auch an Frau Birch-Pfeiffer machen konnten.

Den Uebergang gleichsam aus der frühesten in die folgende Epoche bezeichnen Lustspiele, wie „der Steckbrief“, „die Sündenböcke“, „der Ruf“ und „der Liebesbrief“. Im ersteren

ist die Idee höchst komisch, daß der „Beigeordnete" Strenge laut dem ganz allgemein gehaltenen Signalement in einem Steckbrief nach einander gegen drei verschiedene Personen Verdacht schöpft, während schließlich doch die Entdeckung gemacht wird, daß er selbst derjenige gewesen ist, der zu dem Steckbrief unschuldiger Weise die Veranlassung gab. Der blinde, dienstfertige Beamteneifer erscheint in der Gestalt Strenge's treffend geschildert, und auch der Geizhals Nipphardt, sowie Bastelmeier — der ächte Weinreisende, wie er im Buche steht — sind gelungene, aus dem Leben gegriffene Figuren, wogegen dem Stücke im Ganzen doch noch mancher von den in den älteren Lustspielen hervortretenden Mängeln anhaftet. — In den „Sündenböcken" hätte aus dem glücklichen Vorwurf wohl auch noch mehr gemacht werden können, wenn schon die Figuren des gutmüthigen, schüchternen Zeichenlehrers Müller und Ida's, der armen Waise und Nichte des reichen Herbst, — diese beiden sind eben die allgemeinen „Sündenböcke" — einiger ansprechenden Züge nicht entbehren und die Scenen zwischen ihnen, sowohl die im Walde, als die, wo er ihr seine Liebe gesteht, recht hübsch ausgeführt sind. „Der Ruf" beginnt sehr heiter, und in den ersten Acten ist das Spiel ein ungemein belebtes und spannendes. Der Gedanke Schlingers, durch eine ganz unbestimmt gehaltene Zeitungsannonce Jemanden in den Ruf zu bringen, er sei Erbe von zwei Millionen, erweist sich für die Komödie äußerst fruchtbringend, und die Art und Weise, wie Falkner dadurch wirklich zu Reichthum gelangt, ist vom Autor sehr sinnreich und glücklich dargelegt. Störend

aber wirken verschiedene Uebertreibungen und Schwankungen in der Charakteristik, so die Gestalten der Frömmigkeit heuchelnden, doch schmählichen Wucher treibenden alten Jungfer Friederike Espe und des mit ihr unter einer Decke steckenden Gauners Pappler. Daß zwischen dem liebenswürdigen Bonvivant Schlinger und jener Friederike sogar eine Ehe für denkbar gehalten wird, wirft einen Makel auch auf diese an und für sich sehr ansprechende Figur. Die gekränkte Unschuld Bertha Linde macht ebenfalls keinen guten Eindruck, wenngleich wir begreifen, was Benedix damit wollte. Wie Falkner durch den Ruf zu Geld und Glück kommt, so muß sie unter dem „Ruf" leiden. Löwenstein und seine Frau nebst Tochter benehmen sich theils ganz anständig und gemessen, theils aber scheinen sie nur die Schaar der bekannten jüdischen Bankiersfamilien aus Berliner Possen vermehren zu sollen. Endlich verliert auch die Handlung in den letzten Acten ihre ruhige Entwickelung, sie geht ziemlich auseinander und manche Unwahrscheinlichkeit und romantische Excentricität, wie die Flucht Euphrosinens in Männertracht, läuft mit unter. — „Der Liebesbrief" endlich, das Lustspiel, womit sich Benedix zu der vor zehn Jahren von der Direction der Wiener Hofburg ausgeschriebenen Preisbewerbung einstellte, ohne jedoch als Sieger gekrönt zu werden, steht gleichfalls unter seinen sämmtlichen Stücken nur etwa in zweiter Reihe. Wir finden darin nicht genug Gewandtheit in Schürzung, Verknüpfung und Entwickelung der Intrigue, sowie eine zu unsichere und outrirte Gestaltenzeichnung. Auf drei Gruppen vertheilt sich

unser Interesse: zuerst Fritz, der gutmüthige, etwas simple Bauernbursch, Adelaide, die überspannte, gefallsüchtige Kammerzofe, Anna, das schlichte verständige Landmädchen. Ferner haben wir den trägen Gourmand Laibach und seine Schwester Brigitte, die verliebte alte Jungfer, die das Gaumenglück ihres Bruders von ihren Schicksalen in der Liebe abhängig macht. Endlich haben wir die beiden Salonfiguren Walpurg und Oswald Stein, den Dichter. Auf dieser dritten Gruppe soll unser Hauptinteresse haften, allein wenn sie auch hübsch angelegt erscheint, so ist ihr Dialog doch gar zu geschraubt und forcirt. Dagegen finden wir in der zweiten Gruppe den alten Humor des Dichters wieder, während ihm die Zeichnung zweier Gestalten aus der Aristokratie des Weltschmerzes nicht gelungen, wie auch das Moment des Naiven, Natürlichen in der ersten Gruppe gefälscht ist. Bei alledem ist jedoch das Stück nicht völlig arm an wirksamen Scenen, guten Gedanken und Wendungen. Die Handlung wird aus Mißverständnissen gebildet, die die verschiedentliche Benutzung des „Liebesbriefs" hervorruft. Oswald Stein, der eigentliche Verfasser, giebt ihn nämlich Kilburg zur Versendung an Walpurg, Kilburg schreibt ihn aber für eben die Genannte in seinem Namen ab, während ihn dann Laibach in einer anderen Absicht seiner Schwester einhändigt, indem er merken läßt, er sei von Stein für sie bestimmt worden, und zuletzt ihn auch noch Claus für Adelaide copirt. Der Liebesbrief selbst, wir meinen nicht das Stück, sondern den Brief, scheint allerdings eher, als von einem Dichter, von einem schwärmerischen

Commis oder einem durch die Lectüre des Rinaldo Rinaldini verdorbenen Jüngling herzurühren. Merkwürdig genug, wo Benedix im Dialog einen höheren Flug nehmen, wo er poetisch, ernst und leidenschaftlich sein will, wird er oft phrasenhaft und geziert.

Als die besten, in ihrer Totalität kunstvollsten und gefälligsten Lustspiele unseres Autors bezeichnen wir die vier folgenden: „der Vetter“, „das Gefängniß“, „das Concert“ und „Oben und Unten“. In dem ersten derselben ist namentlich die Hauptfigur selbst, der gutmüthige Alte, dem die sämmtlichen Geheimnisse des Hauses aufgebürdet werden, der Alles vermitteln, Allen helfen, für Alle der Fürsprecher sein soll und ebendeswegen, weil er von zu verschiedenen Seiten in Anspruch genommen wird, überall nur Mißverständnisse hervorruft, ein wahrer Gewinn für unsere Bühne gewesen. Wie ergötzlich ist es z. B. von ihm, als er alle möglichen Briefe zusammen in der Tasche hat, die Befürchtung ausgesprochen zu hören, es müßte eine heillose Verwirrung geben, wenn sie, wie es eben dann wirklich durch ihn selbst geschieht, unter einander verwechselt würden! Es ist wahr, der Vetter thut Dinge, die ihm nicht anstehen, und läßt sich mißbrauchen — falls wir uns ernstlich in die Sache hineindenken —; dieser Ernst kommt aber bei der heiteren Haltung des Ganzen gar nicht, seine Gutmüthigkeit macht das Alles erklärlich und versöhnt Jeden. Er empfängt vier Briefe: von Luisen einen an ihren heimlichen Gemahl, den er an dessen Vater, den Großhändler Gärt-

ner, von diesem einen an Luise, einen Heirathsantrag, den er an Ernst giebt, durch einen Diener des Hauses den Geschäftsbrief eines Agenten an Gärtner, den er an den jungen Kaufmann Buchheim, und von Paulinen, der Tochter Gärtners, einen Liebesbrief an diesen, den er an ihren Vater, aber erst zu guter letzt, im Gartenhause, giebt. Der dritte Act mit seinen vielen Versteckten — allerdings ein etwas künstlicher Mechanismus — ist abgesehen davon in Hinsicht der effectvollen Situationszeichnung bis ins Detail hinein ein wahres kleines Meisterstück. Freilich, solche heimliche Ehe, wie sie zwischen Ernst und Luisen besteht, ist heutzutage eine Unmöglichkeit, und dann liegt auch darin, daß letztere von Vater und Sohn mit denselben Augen angesehen wird, etwas ein feines Gefühl Verletzendes, wie nicht minder in dem Benutzen der kaufmännischen Speculation von Seiten Buchheims, der die für Geschäfte günstige Conjunctur zwar aus einem adresselosen, aber doch, wie er sich leicht sagen kann, nicht für ihn bestimmten Briefe erfahren hat. Doch, was jenes Ersterwähnte anlangt, so wird die Sache schließlich dadurch wenigstens einigermaßen wieder gut gemacht, daß sie so geschickt und fein gewandt wird, daß der etwas zweideutig geschriebene Brief Gärtners an Luisen, welchen durch Verwechslung ja eben Ernst erhält, von diesem also erklärt werden kann, als wenn der Vater von seiner Ehe mit Luisen erfahren und dieser nun geschrieben hätte, er sei nicht bös und wolle ihretwegen von seinen strengen Grundsätzen abgehen, d. h. also, daß Ernst selber wenigstens — und das ist doch hier die Haupt=

sache — nicht von der Verirrung des Vaters Kenntniß erhält. Auch muß erwähnt werden, wie dafür, daß die Briefe an den Vetter ohne Adresse abgegeben werden — wodurch ihre Verwechslung nur allein möglich scheint — von den Betreffenden ganz passable Gründe vorgebracht sind, ebenso wie der Vetter sie nicht nur schlechtweg, sondern mit Bedacht und nach einem sehr hübschen Räsonnement vertauscht. Er hat z. B. zwei von den Briefen in der Hand und weiß nicht mehr, wie er beide unterscheiden soll. Da sieht er durch das feine Postpapier, daß der Eine sehr kurz, der Andere länger ist, und er schließt nun: der Lange muß der Luisens an Ernst sein, denn eine junge Frau, die ihren Mann vier Tage nicht gesehen, hat demselben, wer weiß wie viel, zu erzählen. Fein und launig individualisirt erscheint neben den mehr nur skizzirten übrigen Figuren außer dem Vetter besonders noch Wilhelm, der 16jährige Secundaner mit seiner knabenhaften Schwärmerei für Luisen und seiner Passion für Schiller, Clauren und van der Velde. Auch das ist eine sehr ergötzliche Lustspielgestalt.

Im „Gefängniß“ hat Benedix fast noch mehr, als irgendwo, zu motiviren gesucht und wenn auch trotzdem Manches darin unwahrscheinlich oder gar unmöglich ist, so bleibt doch immer die im Ganzen ungewöhnlich hübsche, gefällige und spannende Erfindung. Freilich, „Mädchenart“ ists gerade nicht, obgleich eine Person des Stückes es sagt, daß Hermine nicht nach dem Namen des Mannes ihrer Freundin fragt, als sie diese nach langer Zeit wieder sieht und verheirathet findet, sowie dann auch

nicht nach dem Namen des Mannes, in den sie sich verliebt und mit dem sie sich sogar verlobt. Doch aber basirt gerade hierauf die Pointe des Lustspiels; denn der junge Baron Wallbeck wird nun fälschlicher Weise identificirt mit dem Dr. Hagen, woraus die ergötzlichsten Verwechslungen und Mißverständnisse hervorgehen. Auch sollte der Autor nicht auf den argen Einfall einer Versuchung Mathildens, der Frau Hagens, durch jenen jungen Adeligen gerathen sein. Die Verwickelung hätte sich so leicht noch aus anderen Ursachen herleiten lassen. Warum mußte Wallbeck auf dem Schleichweg einer von ihm beabsichtigten, wenn schon nicht gelungenen Verführung der ehrbaren Gattin seines Freundes in dessen Wohnung ertappt werden? Hier hätte das Motiv ein viel harmloseres, sittlich weniger bedenklicheres sein sollen, und das ganze Stück hätte noch beträchlich dadurch an ungetrübter Heiterkeit und Anmuth gewonnen. Doch abgesehen von diesen Einzelheiten ist das „Gefängniß“ in der That mit zu den besten Werken des Dichters zu rechnen. Die Intrigue, wie sie einmal erfunden scheint, ist aufs Geschickteste weiter verflochten und zuletzt wird der Knoten glaublich und zu allgemeiner Befriedigung gelöst, in Situationen, die einen unwiderstehlich komischen Eindruck machen. In der Charakterzeichnung ist es wieder, wie im „Vetter“, die Hauptfigur, an der wir besonderes Wohlgefallen finden und die Fähigkeit des Verfassers spüren, humoristisch nach dem Leben zu schildern. Solche etwas blöde und schüchterne, in ihre Wissenschaft oder Kunst vertiefte, mit den äußeren Formen und Erfordernissen des Lebens nicht gehö=

rig vertraute, doch im Grund ihres Wesens höchst ehrenwerthe, gutmüthige und herzliche Charaktere, wie der Dr. Hagen, sind dem Autor noch mehrmals — wir erinnern z. B. an den Componisten im „Lügen" oder an Lambert in der „Hochzeitsreise" — ebenso trefflich gelungen, wie hier.

„Das Concert" — unserer Ansicht nach die dritte im Bunde der besten Productionen von R. Benedix — geißelt eine Modethorheit, den musikalischen Dilettantismus, aber in einer Art und Weise, welche diese Tendenz nicht mehr, als es wünschenswerth erscheint, hervortreten läßt; wir können immer merken, daß das Stück nicht allein ihretwegen da ist, und finden dies sehr hübsch, denn im entgegengesetzten Fall hätte leicht der erfreuliche Eindruck, den das Lustspiel hinterläßt, in sein Gegentheil umschlagen können. Auf sehr geschickte Weise hat Benedix die ungemein ansprechenden und ergötzlichen Scenen, in denen die vielen Dilettanten auftreten, mit dem, was als Haupthandlung des Stückes erscheint, so verbunden, daß sie als nothwendig mitwirkend zum Ende desselben anzusehen sind, welches das von den Dichtern gern herbeigeführte und vom Publicum gewünschte ist: drei glückliche Pärchen empfehlen sich nämlich den Gratulationen der Versammelten. Sie sind aber derselben wohl würdig, denn wir haben im Stücke alle sechs als ganz prächtige Leute, mit denen sich gut leben läßt, kennen gelernt. Ein Theil der im „Concert" gezeichneten Charaktere hat uns Freude, der Andere Spaß gemacht, Nichts aber unsere gute Laune gestört — nun, und ein Lustspiel, von dem man dies

sagen kann, ist unseren Begriffen nach ein rechtes, ächtes Lustspiel, welches man loben darf von ganzem Herzen. Höchst glücklich sind die Schilderungen der einzelnen Kleinstädter gerathen, und es ist wirklich, als merkte man dagegen den beiden aus der Residenz kommenden Figuren, der Sängerin Blandini und dem jungen Rosenau, Etwas wie den Hauch der großen Welt an. Letzterer, mit einer Anderen verlobt, nimmt schließlich doch die Blandini zur Frau, aber man muß gestehen, daß die Verwickelung durchaus in ansprechender Weise erledigt wird, d. h., worauf wir besonderes Gewicht legen, der Bruch jenes Verhältnisses verletzt nicht.

Das vierte der erwähnten Stücke: „Oben und Unten“ besteht eigentlich aus zwei kleinen Lustspielchen, „die Herrschaft“ und „die Dienstboten“, von denen jedes durch Wahrheit und Frische seiner Situations- und Gestaltenzeichnung auch an und für sich einen selbständigen Werth beanspruchen kann, die aber in ihrer Verbindung zu einer zweiactigen, mit dem obigen Titel versehenen Komödie eine Parallele bieten, welche lebendiges Interesse hervorruft, die Parallele zwischen den zwei großen Hälften unserer modernen Hausbewohnerschaft, und welche auf ebenso ergötzliche als überzeugende Weise allen Vergeßlichen die alte Wahrheit wieder ins Gedächtniß zurückrufen, daß die Schranken, welche die hohen und niederen Stände, die Herrschaft und die Dienstboten, von einander trennen, mehr oder weniger nur äußerlich aufgerichtete sind, alle guten oder schlechten menschlichen Eigenschaften aber sich hier wie dort doch we-

sentlich auf ganz dieselbe Art vorfinden und offenbaren. Natürlich konnte sich Benedix in den beiden kurzen Scherzen nicht auf die tieferen Beziehungen und bedeutungsvolleren, ernsten Erscheinungsformen dieser Wahrheit einlassen, sondern nur aus solchen Verhältnissen seinen Stoff herausgreifen, in denen dieselbe in weniger inhaltsschwerer und ernsthafter, mit einem Worte in humoristischer Weise zu Tage tritt. „Die Herrschaft" ist eine Wiederholung, oder, wenn man will, eine Variation, eine Parodie des vorausgegangenen Genrebildes: „die Dienstboten". Dieser erste Theil des ganzen Stückes spielt „unten", in der Küche, der Domestikenstube, die zweite Hälfte dagegen „oben", im Salon, in der Beletage, doch ist der Inhalt genau derselbe dort, wie hier, nur mit den Veränderungen in Einzelheiten und in der Form, die eben von den verschiedenen äußeren Umständen bedingt werden. Der Grundgedanke, daß in allen Lebensverhältnissen die Menschen gleiche Neigungen, Leidenschaften und Gewohnheiten haben und nur das Formelle sich ändert, springt überall und auch in dem zum Theil sehr sinnreich und spaßhaft erfundenen Detail in die Augen. Eifersucht und Intrigue, Klatschsucht und Scheelsüchtigkeit sucht der braven, derben Ehrlichkeit und treuen Liebe „oben und unten" zu schaden; schließlich aber siegt doch das gute Princip. Das äußerlich günstige Ende wird „unten" durch einen Lottogewinn, „oben" durch eine Erbschaft herbeigeführt. Wie vorher „unten" der Glaube an Träume, in denen die Lottonummer erschien, so spielt „oben" das modische Tischklopfen mit seinen Prophe-

zeihungen eine große Rolle. Und während „unten" Bäckerjunge, Milchmädchen und Fleischerbursche die von der Straße hereintretenden Personen, die Zuträger von Neuigkeiten waren, so sind es dann „oben" Schneidermädchen, Barbier uud Friseur. Beide Stückchen, einzeln betrachtet, sind anspruchslos auftretende, liebenswürdige Scherze, bei denen man sich köstlich unterhält, weil klare, frische Lebensluft darin weht, weil Menschen mit gesunden Sinnen uns entgegentreten, weil der Knoten, wenn schon sehr einfach, doch auf natürliche Weise sich schürzt und löst. Im Ganzen genommen, erhält das Stück aber durch die ihm innewohnende zwar ernste, doch in ächt komödienhafter Weise durchgeführte Tendenz erhöhte Bedeutung.

An die Erwähnung der „Herrschaft" und der „Dienstboten" schließen wir gleich noch eine nähere Betrachtung jener namentlich schon von uns erwähnten übrigen einactigen Lustspielchen von Benedix, welche wir ebenfalls mit zu dem Besten, was dieser Autor schrieb, zu rechnen haben. Da ist zuerst „der Weiberfeind", die mit sprühender Laune effectvoll ins Werk gesetzte Bekehrung eines Misogyns, den die unschuldigen Koketterien der jungen Frau seines Freundes so bezaubern, daß er endlich in das naive Verdammungsurtheil über sich ausbricht: „O welcher Esel war ich!" Da ist ferner „die Hochzeitsreise", worin ein Schulpedant und Stubenhocker, der durch einen günstigen Zufall des Geschicks, er weiß selbst nicht recht wie, zu einem reizenden Weibe kam, in deren graziöser, Sinn und Seele bestrickender Gesellschaft geheilt und für die Freuden des Lebens

empfänglich gemacht wird; nur Schade, daß einzelne Uebertreibungen diesem im Ganzen so angenehmen Bilde mehrere nicht sehr gefällige Züge eindrücken. Wir erinnern an den Einfall des jungen Ehemanns, seinen Famulus, ein halbreifes Bürschchen, ins Schlafgemach seiner Frau zur Dienstleistung bei deren Toilette schicken zu wollen. Dieser Spaß ist unziemlich, und ebenso das Ende des 1. Actes, wo Lambert eben mit der neu gewonnenen Gemahlin von der Hochzeit ins Haus zurückkehrt und nun sich allsogleich, weil er seinen alten Junggesellengewohnheiten treu bleiben will, ins Casino begiebt, mehr komisch als wahr. Denn welcher Mensch würde am Hochzeitsabend noch in den Club gehen und die junge Frau allein in der Wohnung, ohne Gesellschaft, zurücklassen? Dieser Act Komik bricht, weil sie zu weit geht, die Spitze ab! — Doch, da ist drittens „der Proceß", ein äußerst wirksam erdachter Scherz mit der ungemein humoristischen Gefängnißscene, in der sich die beiden feindlichen Parteien unverhofft begegnen und nun, den jahrelangen Streit über Bord werfend, sich endlich aussöhnen. Das allmähliche gegenseitige Sichnähern der zwei im Proceß mit einander liegenden Bauern ist ebenso ergötzlich geschildert, wie ihr Entschluß, Freunde zu werden, durch Einsicht in die enormen Advocatenrechnungen und Gerichtskosten, die der Proceß verursachte, spaßhaft motivirt. Da sind ferner „die Eifersüchtigen", mit einem bekannten, irren wir nicht vorher schon in den „Fliegenden Blättern" novellistisch behandelten, aber von Benedix geistreicher und gewandter reproducirten

Stoff, eines der glücklichsten Erzeugnisse seiner Feder, in der die komischen Situationen sich drängen und mit geschickter Hand zu immer größerer Steigerung verknüpft sind. Da ist dann auch „Eigensinn", worin ergötzlich genug in dreifacher Variation einer jener kleinen Dämonen des täglichen Lebens geschildert wird, der eine halbe Stunde guten Menschen die Laune verdirbt, bis sie sich lachend besinnen und wieder froh werden; da sind endlich „die Phrenologen", die uns ungesucht auf eine Parallele mit Kotzebue's „Organen des Gehirns" hinleiten. Bekanntlich gab zu diesem Lustspiel das Auftreten Galls Veranlassung, während die Entstehung der „Phrenologen" aus der Zeit datirt, da Dr. Scheve viel von sich reden machte. Aber wer beide Stücke neben einander hält, der wird inne werden, daß letzteres alle die Vorzüge an sich trägt, welche den Fehlern, die uns die Kotzebuesche Posse ungenießbar machen, gegenüberstehen, und daraus ersehen, wie hoch Benedix doch eigentlich über jenen Dramatiker, an den er früher noch in ziemlich bedenklicher Weise erinnerte, seit Eintritt in seine reifere Periode stets erhaben sein könnte, wenn er nicht in neuester Zeit auf einen anderen Fehler, allzugroße Flüchtigkeit des Schaffens, gefallen wäre, wovon weiter unten noch die Rede sein soll. In den „Phrenologen", die Näherung und endliche Vereinigung zweier Liebespaare schildernd, ist aber, wie gesagt, noch Alles gefällig, richtig bedacht, schön empfunden und ächt dramatisch durchgeführt. Die junge Wittwe Ottilie Lindau, die Hauptfigur des Stückchens, ist eine der anmuthigsten Frauengestalten, die Benedix geschaffen

hat, und bis ins Detail hinein gewahren wir an dieser liebenswürdigen Schelmin nur gute, anziehende Seiten und Eigenschaften. Wir erinnern z. B. an die eine Bemerkung Wilhelms, ihres Bruders, über sie: „Ottilie — sagt er zu seinem Freunde — ist ein braves Weib, und ihr Gatte, den sie, obgleich er viel älter war, aus Familienrücksichten heirathete, ging sie segnend aus der Welt." Sonst bemühen sich unsre Komödienschreiber gewöhnlich, solche „erste Ehen" ihrer „jungen Wittwen" als möglichst unglücklich und unharmonisch darzustellen. Wie zum Vortheil sticht dagegen die in jenen Worten gegebene sittlich schöne Schilderung des Verhältnisses Ottiliens zu ihrem verstorbenen Gemahl ab! In der leisein und ästhetisch gehaltenen Einzelheiten liegt für uns ein tiefer Reiz und ein nicht geringer moralischer und künstlerischer Werth einer Dichtung. Wir sagen: moralisch und künstlerisch — denn am Ende ist doch nur das ächt künstlerisch, was zugleich wahrhaft moralisch ist.

Wie Benedix in den „Phrenologen" zu seinem Gunsten einen Vergleich mit Kotzebue veranlaßte, so in dem Lustspiele: „Auf dem Lande" einen mit Iffland, der ebenfalls günstig für ihn ausfällt. Für das genannte Stück bot sich dem Verfasser die Schwärmerei der Stadtbewohner für das Landleben zum Stoffe dar. Er legte dieselbe in das Gemüth einer jungen Dame und zeigt nun in verschiedenen, zum Theil sehr wirksamen Scenen, wie der Glaube an ein arkadisches Schäferthum unsrer Tage nichts Anderes, als ein Aberglaube, ein leerer Wahn sei. Der Contrast, in welchem dies Lustspiel sonach zu Ifflands „Hage-

stolzen" und speciell zu den unter dem Titel: „Liebe auf dem Lande" jetzt noch manchmal gegebenen ersten Acten derselben steht, liegt auf der Hand. Die Wahrheit des Lebens, die dichterische Glaubhaftigkeit ist selbstverständlich auf Seite des modernen Autors. Statt Damon und Phillis, deren Bekanntschaft von Angesicht zu Angesicht zu machen, die junge Dame erwartet hatte, begegnen ihr Bauern und Bäuerinnen, wie sie wirklich sind, von egoistischem, halsstarrigem, ungraziösem und ungemüthlichem Wesen, und da sie dieser Art „Natur" keinen Geschmack abzugewinnen vermag, wenn sie ihr auch nicht das Recht der Existenz absprechen kann, so verläßt sie das Dorf und flüchtet sich in die Arme und unter den Schutz eines braven Mannes in der Stadt, nachdem sie vorher noch Gelegenheit gefunden hatte, zwei junge Leute, die sich liebten, zusammen zu bringen. Der eigentliche Werth des Lustspiels liegt in der Charakterzeichnung der bäurischen Gestalten, die eine durchaus realistisch-wahre und treffende ist — solche Menschen, wie Baumann, Riemer, der Wirth nebst Frau und Tochter, kennen wir Alle, wir haben sie manchmal schon gesehen und mit ihnen gesprochen. Nicht so unbedingte Lebensfähigkeit möchten wir dagegen der Hauptfigur Adelheid zugestehen; ihr gegenüber müssen wir tolerant sein und denken: Sie ist nun einmal so; in der Wirklichkeit aber wird eine Dame in dem reiferen Alter und den selbständigen Verhältnissen der Adelheid kaum die Einbildungen eines jungen Mädchens theilen, die, vielleicht vor Kurzem erst den Banden eines Pensionats entronnen, die erste freie Zeit dazu benutzt, sich durch Geß-

nersche Idyllen und andere Schäferpoesien begeistern zu lassen. Wäre Adelheid ein solches Schneeäffchen, so würden wir ihre Schwärmereien für möglicher halten. Das Gebiet der Charge hat Benedix in den Figuren der schöngeistigen Dichterin Rosamunde und des auf Capitalverbrecher Jagd machenden Flurschützen Knorring betreten, und zwar hätte er hierin etwas mehr Maß halten können. Er beabsichtigte wahrscheinlich, mit Hülfe dieser beiden für den Gang der Haupthandlung freilich streng genommen überflüssigen Gestalten seinem Lustspiel einige Scenen von augenblicklich wirkender Komik einzufügen, und dies ist ihm denn auch im 3. Acte gelungen. Die Kritik fühlt sich aber allerdings versucht, gegen derlei Effectmittel Einwendungen zu machen. Die Figur Bachs scheint, wenngleich er für die Auftritte zwischen Rosamunde und Knorring mit benutzt ist, vom Autor nicht so sehr als Charge behandelt zu sein. Diese Schüchternheit und Verschwiegenheit der Liebe, die, durch einige Worte der angebeteten Dame muthig gemacht, plötzlich sich ein Herz faßt, ist gewiß aus dem Leben gegriffen. Im Ganzen kann man sagen, daß „Auf dem Lande" sich den gelungensten Schöpfungen der Benedixschen Muse zwar nicht vollkommen, aber doch annähernd ebenbürtig anschließt.

Eine Stufe wieder abwärts steigen wir, indem wir nun „das Lügen" an die Reihe nehmen. Zwar entbehrt dies Stück stellenweise nicht des frischen Humors, treffender Charakteristik und spannender Verwickelungen, aber der Autor ist darin mit den Motiven viel willkürlicher, als in seinen besseren Er-

zeugnissen, umgesprungen und wir müssen gar zu viel unwahrscheinliche Combinationen und Extravaganzen in der Gestaltenzeichnung mit in den Kauf nehmen. Hauptfehler des Stücks ist die verrückte Figur des durchgefallenen Componisten Haindorf, der, weil seine Oper nicht reüssirt hat, zum vollendeten bitterbösen Menschenhasser geworden ist, Niemandem in sein abgelegenes Haus den Einlaß zugesteht und seine Tochter, so alt sie ist, noch nicht einmal außerhalb des darum liegenden Gartens sich hat ergehen lassen. Wie unglaublich sind diese Voraussetzungen, und noch schlimmer wird die Sache, da dies verkannte, excentrische Genie nicht allein vorhanden ist, sondern neben sich an Meusler noch einen jugendlichen Kumpan hat. In den beiden Gestalten versuchte der Autor übrigens die Zukunftsmusiker mit ihren ausschweifenden Tendenzen zu persiffliren, und theilweise gelang ihm die Verspottung auch. Das „Programm" zu Meuslers Symphonie: „der Wallfischfang" ist höchst komisch, besonders weil die einzelnen Explicationen, die Haindorf giebt, immer in ergötzlichem Bezug zu dem von ihm nicht bemerkten Gespräch der Tochter mit ihrem heimlichen Liebsten stehen. Die spätere Verkleidung des Letzteren, sowie die Entführung der Hildegard gehören aber wieder zu den Unwahrscheinlichkeiten, deren sich im Entwurfe des Stücks, wie gesagt, verschiedene vorfinden. Die Idee des Ganzen ist zudem etwas unklar; einmal scheint es, als kehre sich der Dichter gegen das Unmoralische, das in jeder Lüge steckt, dann aber verleiht er derselben doch ein gewisses Relief, indem er indirect zu verstehen giebt,

welche geistige Kräfte, wie z. B. Klugheit, Erfindungsgabe und schnelle Entschlossenheit, zur glücklichen Durchführung einer Lüge nöthig seien. Halb erscheint das Stück wie eine Verurtheilung, halb wie eine Apologie der Unwahrheit, insofern damit nur ein geistig in gewissem Grade Wohlbegabter zu reüssiren vermag. Einzelnes ist an dem Lustspiele allerdings höchlich zu loben, namentlich in Hinsicht der Charakteristik Wolfgangs die Zeichnung dieser harmlos-gutmüthigen, kindlichen und leicht lenksamen Künstlernatur, sowie in Betreff wirksamer Situationen die Scene, wo Rudolf Wassenberg zuerst seine Lüge vom Spazierritt ausspricht, mit den vielen auf seine Worte folgenden Kreuz- und Querfragen seines Bruders und der übrigen Verwandten. Diese Fragen sind alle so natürlich, sie stehen so ganz am rechten Platz, wir meinen ein Gespräch zu hören, das wir selber schon einmal mitführten — und doch scheint immer die specielle Absicht dieser einzelnen Scene durch, die mit meisterlicher Steigerung durchgeführt ist. Wir merken, wie der Lügner stets tiefer in Verwirrung geräth, wie die eine Unwahrheit eine Schaar anderer zur augenblicklichen Folge hat, wie er mit jedem Worte, das er sagt, und mit jeder scheinbar ganz gleichgültigen Frage, die an ihn gerichtet wird, in immer größere komische Bedrängniß kommt.

Noch bedenklicher, als im „Lügen", erscheint uns aber so Manches in dem Benedixschen Lustspiel: „Ein Lustspiel". Wenn Eines, so zeigt dieses die obenerwähnte Flüchtigkeit seines Schaffens in neuerer Zeit in grellem Lichte. Gleich die Expo-

sition, in der der schüchterne Bergheim — die ziemlich matte Wiederholung einer früher vom Verfasser mit größerem Glück geschilderten bekannten Charakterspecies — auf einmal zu drei Bräuten kommt, verstößt weniger in dramatischer, desto mehr aber in psychologischer Beziehung, und dann muß man auch mit der Peripetie des Stücks sehr rechten: denn in dem Maße, wie hier, zeigte sich Benedix noch nie als zweiter Alexander, der den Knoten zerhaut, aber nicht löst; in keinem seiner Werke ließ er zudem so viele sittliche Laxheiten durch, wie hier, nicht aus Frivolität der Gesinnung, sondern nur aus allzugroßer Leichtfertigkeit beim Produciren. Die Leute sündigen bei ihm nicht, wie die Personen französischer Lustspiele, die es lachend, doch mit dem Bewußtsein ihrer Sünde thun, sondern mit lügnerischer Sentimentalität; sie denken, sie handeln ganz ehrenwerth. So die Damen dieses „Lustspiels", die Verlöbnisse eingehen, um sie in nächster Stunde wieder zu brechen. Eine momentane Verstimmung bewirkt, daß sie sich einem Ungeliebten Anderen an den Hals werfen u. s. w. Dazu kommen noch Unwahrscheinlichkeiten, wie z. B. die, daß sich Agnes, ohne erst bei ihrem Vater um Erlaubniß anzufragen, im Beisein der Tante ganz förmlich verlobt. Man verstehe uns wohl: es handelt sich nicht blos um ein Einvernehmen der beiden jungen Leute, die nun vielleicht sich erst dem Papa entdecken werden. Nein, dessen Zustimmung halten der Autor und alle Betreffenden einfach nicht für nöthig. Er erscheint gar nicht, in seiner Abwesenheit wird Alles abgemacht. Ist das aber im Leben so? Wenn wir hier

tadeln, so mag man uns nicht der Pedanterie zeihen, sondern zugeben, daß wir nur im Rechte sind, wenn wir vom Lustspieldichter, der das reale, moderne Leben schildert, Beachtung der unumgänglichsten Gesetze, Anforderungen und Formen desselben verlangen. Alles in Allem, halten wir das „Lustspiel“ trotz seiner, der reiferen Periode des Autors entsprechenden geschickten und sauberen Factur für eines der schwächeren unter sämmtlichen Benedixschen Werken.

Etwas besser, doch auch nicht frei von bedeutenden Mängeln sind „die Schuldbewußten“. Daß es ein komisches Motiv ist, wenn eine Anzahl Personen gewisse Thatsachen unter sich geheim halten und erschrecken, so oft sie sich zu verrathen Gefahr laufen, kann um so weniger bestritten werden, als dasselbe schon außerordentlich oft benutzt wurde. Immer aber müssen in diesem Falle die einzelnen Heimlichkeiten sich irgend einer Fabel unterordnen, an welcher alle Mithandelnden zu gleicher Zeit betheiligt sind. Nur dann entwickelt sich die Intrigue auf eine erheiternde Art, nur dann löst sie sich durch eine einzige, Alle zu gleicher Zeit blosstellende Entdeckung. Der Verfasser führt uns aber statt dessen ein kleines Chaos vor. Der Eine verbirgt eine gestohlene Flasche Wein, der Andere einen Fund von 5000 Thalern, der Dritte hat Besorgniß vor Wiederbegegnung einer Geliebten, der er untreu wurde, der Vierte läßt heimlich ein Trauerspiel aufführen, kurz Jeder hat sein Geheimniß für sich und muthet dem Publicum zu, es zu behalten und interessant genug zu finden, um über die Gefahren desselben zu lachen. Dies geschieht aber nicht.

Die Handlung entbehrt der Einheit, die Personen spielen für sich allein, und der Eindruck wird frostig. Ist der Bau der Arbeit und sind mit ihm die Situationen verfehlt, so vermögen auch die Charaktere im Stück keinen Ersatz zu geben. Wir begegnen hier unter Anderen einer eleganten, geistreichen Wittwe, die sich auf der Promenade anreden läßt, Repliken giebt, ja vom Ersten Besten die Erfrischung mit einem Glase Eis annimmt. Und wenn auch der Verfasser mit einem oft wiederholten „Je nun!" alles das in die Sphäre der größten Natürlichkeit und Naivetät zu versetzen glaubt, so verletzt uns doch das Unschickliche und Unmögliche in derlei Situationen. Ja, und was noch schlimmer ist, wir sollen in diesen „Schuldbewußten" auch sogar über die Verlegenheit einer Dame lachen, die gebildet und anständig sein will, und einen Fund von 5000 Thalern verheimlicht, ja selbst auf eine Anzeige in der Zeitung ihn zurückbehält. Auf solche Weise wird das komische Motiv des Stücks vielfach sehr beeinträchtigt und das Ganze mißfällt, wenngleich Einzelheiten uns behagen möchten.

Wir nennen ferner den „Junker Otto", den wir aber auch nur als ein ziemlich schwächliches Product des begabten Verfassers bezeichnen können, da es einen sehr ungereimten Stoff behandelt. Als Hauptfigur erscheint nämlich darin ein als Knabe (!) erzogenes Fräulein, das durch einen vom Vormundschaftsgericht zur Inventur abgesandten Assessor zum Bewußtsein seiner falschen Stellung gebracht und zur Liebe bekehrt wird. Dieser Inhalt birgt wieder jene leise Indecenz, in die wir un=

seren biederen und ehrenfesten Benedix in seinen jüngsten, zu eilig vollendeten Werken so ungern verfallen sehen. — Das neueste Lustspiel endlich, was seiner Feder entfloß, hat einen alten gemüthlichen und bequemen Hofrath zur komischen Hauptperson, der unverdient in den Verdacht geräth, ein beißendes Pasquill auf die Regierung seines Landes gemacht zu haben. Er wird dadurch aus der Ruhe seines behaglichen Lebensgenusses gewaltig herausgeschleudert, und auf der spaßhaften Schilderung seiner aus Rand und Band gegangenen Natur beruht der Haupteffect dieses neuen Stückes, welches eben „die Pasquillanten“ betitelt ist. In der durch allerhand Kunstmittel aufgehaltenen, doch nicht zu weit hinausgeschobenen Entwirrung des sehr verschlungenen Gewebes von Anonymität, hinter welcher sich der wahre Verfasser der übrigens den löblichsten Zweck verfolgenden Schmähschrift verbirgt, zeigt sichwieder das oft schon erprobte Talent des Autors in Erfindung spannender und wirksamer Scenen. Im Ganzen kann man sagen, daß dies Lustspiel wirklich eine Rückkehr zum Besseren bezeichnet und ein neuer Zuwachs zu der Zahl der reifsten, kunstvollsten und gefälligsten Werke von Benedix ist.

Wir schließen mit einigen allgemeinen Bemerkungen. Ein Hauptvorzug am Verfasser ist seine Deutschheit. Wie er — ganz abgesehen von der Qualität — durch die Quantität seines Schaffens besonders mit dazu beigetragen hat, die Herrschaft der französischen Lustspiele auf unseren Bühnen zu schwächen und zu überwältigen, so war er stets, wie Wenige seiner Collegen,

bestrebt, die Nationalität, der er angehört, in seinen Stücken auszuprägen, und wir wüßten unter diesen allen keines, welches nicht in der Heimath spielte. Der Stand, in dem er seine Gestalten am liebsten sich bewegen läßt, ist das höhere Bürgerthum, und man wird ihn deshalb sehr treffend als den eigentlichen Lustspieldichter der deutschen Bourgeoisie bezeichnen dürfen. Es fragt sich sogar, ob wir in seiner Abneigung vor Schilderung höfischer und adeliger Cirkel nicht einen Mangel, d. h. die Unfähigkeit, derlei exclusive Kreise schildern zu können, erblicken müssen? Gewiß ist aber, daß sich in vielen seiner Stücke eine jener geachteten und behaglichen Häuslichkeiten eröffnet, an denen unser Mittelstand doch immer noch einen ziemlichen Reichthum hat, und die Folge davon ist, daß wir uns auf dem Boden, wohin Benedix führt, alsbald heimisch und vertraut fühlen. Darauf beruht besonders seine Popularität. — Die Gabe der Erfindung besitzt Benedix zweifelsohne in hohem Grade, und an Reichthum der Einfälle kann er in der That mit dem alten Kotzebue glücklich wetteifern, nur Schade, daß auch er darin sich nicht immer so wählerisch gezeigt hat, wie er sollte. Wir sprachen von der dann und wann bemerkbaren Unwahrscheinlichkeit seiner Combinationen, von der hier und da uns begegnenden verkehrten Schilderung moderner Verhältnisse, und von verschiedenen im heutigen Leben unmöglichen Scenen und Gestalten. Noch einige andere Beispiele dieses Fehlers sind von uns gar nicht erwähnt worden. In der Charakteristik leistete er manchmal sehr Erfreuliches und Schönes, und Figuren,

wie „der Vetter“, „der Weiberfeind“, Schlinger im „Ruf“, Dr. Hagen im „Gefängniß“, Wolfgang im „Lügen“, Lambert in der „Hochzeitsreise“ 2c. bereicherten die Gallerie unsrer Bühnenfiguren mit ebenso wirksam komischen, als getreulich aus dem Leben gegriffenen Exemplaren. Der größere Theil seiner Gestalten ist freilich nur leicht skizzirt und in allgemeineren Umrissen gehalten, wie denn überhaupt nicht die Charakter-, sondern die Situationszeichnung von jeher seine stärkste Seite war. Was den eigentlich technischen Theil seiner Lustspiele anlangt, so ist er in der Exposition zwar hier und da gedehnt und weitschweifig, desto besser aber gelingt ihm die Lösung des Knotens, wenn auch in derselben sich eine gewisse Einseitigkeit und Wiederholungen bemerkbar machen. In stereotyper Weise gipfelt nämlich seine Situationskomik in Scenen, wo die Misverständnisse sich häufen. Wo Alle auf Einen hineingehen als den vermeintlichen Sündenbock und Kapitalverbrecher, wo ein Unschuldiger für die Handlungen des Anderen in humoristischer Weise verantwortlich gemacht wird, da ist er in seinem Elemente, da steht auch das kleinste Wörtchen, welches er aussprechen läßt, nicht ohne ergötzliche Wirkung und charakteristische Bedeutung da. Freilich ist das Alles eigentlich nur eine Komik der Form und nicht des Inhaltes; diese würde in künstlerischer Hinsicht noch höher stehen. Die Intrigue schürzt sich bei Benedix meist durch Verwechslungen und Misverständnisse, sie entsteht also aus Zufällen, und dieselben sind nicht ein rein und urwüchsig komisches Motiv; ächt komische Elemente sind vielmehr immer nur in einer

Handlung gelegen, die zugleich innere Nothwendigkeit hat. Glänzende Bühneneffecte können zwar auch durch komische Irrthümer hervorgerufen werden, und wenn Einer, so hat das eben Benedix dargethan. Humor in ächt künstlerischem, oder sollen wir sagen, philosophischem Sinne besaß er aber doch streng genommen nur da, wo er einmal durch Charakterzeichnung komisch wirkte. Was endlich die Sprache in seinen Stücken anlangt, so kann man ihr Fluß und Lebendigkeit nicht absprechen, aber sie hat oft ein zu hausbackenes, alltägliches Gepräge. Wollte man sagen, daß dies nur treffende und treue Kopie der Wirklichkeit sei, so wäre damit nichts bewiesen. Denn wenn auch der Inhalt in einem Lustspiel real sein muß, die Form soll doch immer künstlerisch und ideal sein. Kurz, in seiner Sprache, worin eine gewisse Trockenheit auffällt, und die der Pointen, des Wortwitzes zu sehr entbehrt, hat sich Benedix von Bauernfeld, Freytag, Gottschall, Putlitz u. A. übertreffen lassen, und wenn er eher, als er es verdient, in Vergessenheit beim Publicum gerathen sollte, so wird das Loos dieser Vergessenheit ihm besonders dann zu Theil werden, wenn ein Lustspieldichter auftritt, der mit den vielfachen Vorzügen, deren sich Benedix rühmen kann, noch größere Feinheit und Eleganz der Form, als ihm zu erreichen möglich schien, verbindet.

Achtzehntes Kapitel.

Die Matadore der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Offenbart Friedrich Wilhelm Hackländer, auf den wir nun übergehen, nicht dieselbe vis comca in Situationen und Gestalten, wie Roderich Benedix, so hat er dafür die Grazie voraus, welche die feinere Komödie in der Sphäre der bevorzugteren Gesellschaftswelt fordert. Er hatte sich als bemerkenswerthe Kraft schon in verschiedenen anderen Gebieten der Litteratur bewährt, als die im vorigen Capitel bereits erwähnte Preisbewerbung, welche 1850 Heinrich Laube im Namen der Wiener Hofburgtheaterdirection ausschrieb, ihn auch noch dazu bewog, seine Fähigkeiten auf dem Felde des Lustspiels erproben zu lassen. Leider stellte er sich mit seinem „Geheimen Agenten“ erst nach abgelaufener Frist der Einsendung vor dem Forum der Preisrichter ein, sonst würde, wie dieselben nachträglich auf privatem Wege kund thaten, dies Stück statt des Bauernfeldschen „Imperativs“ von ihnen gekrönt worden sein. Geboren wurde Hackländer am 1. November 1816 zu Burtscheid bei Aachen. Zum Kaufmannsstande, für den seine Angehörigen ihn bestimmt hatten, verspürte er keine Lust in sich, und er ließ sich deshalb mit 16 Jahren in

eine preußische Artilleriebrigade aufnehmen. Nach vollendeter Dienstzeit wurde er aber doch wieder Handlungsdiener, bis er endlich, durch den Bankerott seines Principals erwerbslos, sein Heil als Schriftsteller zu suchen begann. Dieser Versuch gelang denn bekanntlich ebenso vollständig, wie die früheren Bemühungen, sich eine Stellung zu gewinnen, mislungen waren. Viele und weitreichende Verbindungen eröffneten sich nun dem jungen Manne, der rasch einer der beliebtesten Romanschreiber der Gegenwart geworden war. In Mitte der vierziger Jahre erhielt er den Hofrathstitel und zugleich das Secretariat beim Kronprinzen von Württemberg — eine höchst angenehme Stellung, die er zwar 1848 freiwillig wieder aufgab, ohne jedoch darum aus der besonderen Gunst des Württembergischen Königshauses zu scheiden. Bekannt durchseine Schriften ist sodann Hackländers Aufenthalt in Radetzky's und des Prinzen von Preußen Hauptquartieren während des Feldzugs gegen Piemont und während der badischen Occupation geworden. Neuerdings aber wurde er vom König von Württemberg zu seinem Bau- und Gartendirector ernannt, d. h. aufs Neue in Staatsdienste genommen.

„Der geheime Agent“ ist ein Lustspiel ganz in Scribescher Manier, ja, von einigen Seiten ist sogar in fast compromittirender Weise auf die innere Aehnlichkeit des Stücks mit Scribe's „Diplomaten“ hingewiesen worden. Sein Plan beruht auf einem originellen Einfall. Der regierende Herzog eines deutschen Ländchens, der als ein sehr junger Mann durch den Tod seines Vaters zur Regierung gekommen, erhielt

von diesem ein im Dienste ergrautes Ministerium überliefert, welches als Werkzeug in der Hand seiner gern bevormundenden Mutter ihn an jedem selbständigen Handeln verhindert. Er hat dies längere Zeit widerstandslos geschehen lassen, weil man ihm vorgespiegelt, das Land sei unter der alten Regierung zufrieden und glücklich. Endlich aber gelangen Beschwerden der Unterthanen zu seiner Kenntniß, er erfährt, wie das Land vielmehr auf Abstellung derselben durch ihn gehofft habe, und nun durch Beibehaltung des alten Herrschsystems sich getäuscht sehe. Zugleich verstimmt ihn eine von der Frömmigkeit der Herzogin-Wittwe ausgehende Einmischung des ersten Ministers, Grafen Steinhausen, in seine Sonntagsfreuden, und da er überdies das „gute Neue" liebt, kommt er zu dem Entschluß, sich aus der bisherigen Abhängigkeit zu befreien. Von seinen politischen oder humanistischen Grundsätzen dürfen wir natürlich, wie Gubitz im „deutschen Museum" seiner Zeit sehr richtig auseinander gesetzt hat, nicht viel halten, denn sonst würden sie ihn leicht zu eigenem Handeln gedrängt haben; auch hat der Verfasser diesen geistigen Hintergrund dessen, was der Herzog unternimmt, so unklar gelassen, daß wir eigentlich nur das mit den reiferen Jahren erwachende, persönliche Bedürfniß der Selbständigkeit als Beweggrund seines Thuns annehmen können. Ja, der politische Zweck erhält noch eine Abschwächung durch den Umstand, daß eine Liebesneigung zur Nichte der Herzogin ihr Ziel mit jenem Zweck verbindet. Von der Energie des jungen Fürsten können wir uns ebenfalls keinen hohen Begriff machen, wenn

er, der regierende Herzog, sich fürchtet, mit einer offenen That herauszutreten, das Ministerium zu entlassen und ein anderes zu berufen. Indessen wollen wir hier mit dem Verfasser die Bescheidenheit des Herzogs, der sich in der Kunst des Herrschens selber noch nicht recht traut, sowie das kindliche Verhältniß zur Regentin, gegen welche jeder Schritt wider das Ministerium unmittelbar mit gerichtet sein würde, als genügende Rechtfertigungsgründe annehmen. Es gilt also, die Herzogin-Mutter selbst zur Entlassung des Ministeriums zu bewegen, und um dies zu erreichen, hat der Herzog folgenden Plan entworfen. Er schafft sich in einer von ihm fingirten, nicht existirenden Person, deren Existenz er jedoch dem ganzen Hofe verkündet, einen geheimen Agenten, eine unsichtbare Macht, durch welche er alle seine Gegner im Schach hält. Jeder glaubt sich überall beobachtet, da der Herzog mit diplomatischem Geschick seine Ideen auszubeuten versteht, und so erfährt dieser von seinen Gegnern selbst, was er später unter der Form von Berichten seines geheimen Agenten gegen sie verwendet. Seine Mutter, welche ihre geheimsten Ansichten auf diesem Wege verrathen und vereitelt sieht, veranlaßt er endlich, seine von ihr eingeleitete Vermählung mit einer fremden Prinzessin unter der Bedingung rückgängig zu machen, daß er seinen geheimen Agenten ihr offenbare, damit sie ihn vom Hofe entlassen könne. Er verspricht es und bezeichnet ihr durch ein Mittel, das Scribe's Glas Wasser in einem Blatt Papier copirt, den Grafen Steinhausen als die gefürchtete Person. Die Herzogin ist außer sich vor Zorn, ent-

läßt das Ministerium, begiebt sich aller ferneren Regierungsthätigkeit und fordert ihren Sohn schriftlich auf, ein anderes Ministerium zu ernennen. Sie ist gutmüthig genug, bei diesem Entschluß zu bleiben, nachdem der Herzog ihr die Nichtexistenz seines geheimen Agenten mitgetheilt hat. Ja, sie verzeiht nicht nur als Landesmutter, sie giebt ihren mütterlichen Segen auch zur Vermählung ihres Sohnes mit ihrer Nichte. Dies der eigentliche Körper des Stücks.

Wir haben schon in dieser ausführlichen Darlegung des Sachverhalts mehrere Bedenken ausgesprochen, die sich nothwendiger Weise gegen den Plan des Stücks erheben müssen. Alle Mängel des letzteren aber dürften aufs Kürzeste in dem Satz angedeutet sein: das Lustspiel ist im Ton verfehlt. Es ist zu ernst, um komisch zu sein, und zu komisch, um ernst sein zu können. Die Nichtigkeit des Hoflebens, die Erbärmlichkeit der Camarilla, die Enthüllung der aus kleinlicher Selbstsucht gesponnenen Fäden, aus denen nur zu oft das Gewebe einer Staatsregierung zusammengesetzt sein mag, ist ein trefflicher Vorwurf für ein feines, satyrisches Lustspiel. Aber da müßten diese Minister und Hofleute nicht gar so chargirt komische und geistlose Figuren sein, die sich nur lächerlich zu machen verstehen, die ohne alle Vorsicht in die Falle gehen und sich gleich in den Fäden eines gegen sie ausgeworfenen Netzes fangen lassen. Die Alles verwirrende Wirksamkeit eines unsichtbaren und gar nicht vorhandenen Feindes, den Alle fürchten und vor dem sich Jeder beugt, ist ein trefflicher Vorwurf für eine kurze Posse.

Aber da dürfte es sich nicht in vollstem Ernst um wichtige Staatsinteressen und das Wohl eines Landes handeln. Also selbst zugegeben einen gewissen Werth des Einfalls, auf dem die Intrigue beruht, so liegt ein Mangel doch wiederum darin, daß der Verfasser weder den Tact besaß, seinem Thema an der rechten Stelle Ziel und Grenze zu setzen, und der Behandlung eines leichten Einfalls die harmlose Form eines schnell vorübergehenden Schwankes zu geben, noch die Arbeit der Erfindung auf sich nahm, um die ausgedehntere Form mit genügendem Inhalt zu füllen. In dem ähnlichen Fall, der bei Scribe's „Glas Wasser" in Betracht kommt, ist der Kern der Sache, um die es sich eigentlich dreht, denn doch ein anderer. Im „geheimen Agenten" sehen wir eine körperlose Fiction wirksam, bei Scribe jedoch ringen zwei wirkliche und bedeutsame Parteien im Wettstreite aller geistigen Kräfte um den Preis der Ueberlegenheit.

Ein gelungenes Wagstück war es von Hackländer, gleich anfänglich anzudeuten, wie die Fäden sich lösen werden und dennoch das Interesse der Zuschauer nicht alsbald nach dieser Entdeckung erkalten zu lassen. Ueberhaupt gehören die beiden ersten Acte des Stücks in der Einfachheit des scenischen Baues, und mit dem geistvollen Dialoge, in dem der Hauch feinerer Bildung weht, zu dem Besten, was seit Jahren auf dem Gebiete des Lustspiels aus deutscher Feder geflossen ist. Aber mit dem dritten Act hört die Natürlichkeit auf und der Verfasser bedarf schroffer, unwahrer, und die Charakteristik ins Possen-

hafte verzerrender Mittel. — In dem zweiten Bühnenwerke Hackländers, den „Magnetischen Kuren“, ist andererseits der überraschende, von Niemand erwartete und doch glaubliche Schluß zu loben, in dem mit wohlthuender Feinheit und erfreulichem Tacte der Knoten zu allgemeiner Befriedigung entwickelt wird. Sonst muß von diesem Lustspiele aber ganz dasselbe, wie vom „geheimen Agenten“, gesagt werden: es ist auch zu lang. Durch vier ausgedehnte Acte zieht sich der Faden einer Intrigue, die gewiß sehr amusiren würde, wenn sie so manche ansprechende, wirksame und humorvolle Situation, die sich in der That vorfindet, in einem engeren Rahmen darböte. Den Inhalt des Stücks bilden die unermüdlichen und kecken Versuche eines jungen Mannes, in die Familie der Dame seines Herzens zu gelangen. Um dies Ziel zu erreichen, giebt er sich sogar für einen Magnetiseur aus, da er die Schwäche des alten Grafen für die geheimen Wunderkräfte des thierischen Magnetismus und seinen festen Glauben daran kennt. Die Hauptcur aber, welche er im Hause seiner Angebeteten vorzunehmen hat, ist die schließlich ganz glücklich zu Wege gebrachte Heilung ihrer noch jugendlichen Stiefmutter von einem allzugroßen Gefallen, das dieselbe an einem noch jüngeren Neffen findet. Die Art, wie die Gräfin vor Verirrung noch rechtzeitig bewahrt wird und wie sie, von der Verblendung sich befreiend, in sittlich schöner und fester Weise ihren Rückzug nimmt, um den einen Augenblick fallen gelassenen Pflichten der Gattin eines braven Mannes von nun an desto treuer zu bleiben — wir sagen, die Art und Weise, wie

diese Wendung des Charakters motivirt wird und vor sich geht, ohne daß ihr trefflicher Gemahl dabei irgendwie compromittirt ist, scheint uns höchlichst zu loben und deshalb, wie wir schon aussprachen, der Schluß des Stücks besonderer Anerkennung werth. Im Allgemeinen fordert das Lustspiel zur Wiederholung des oben Gesagten auf: Wenn Benedix fast allzu ausschließlich das kleinbürgerliche Element in der deutschen Komödie vertritt, empfingen wir von Hackländer ein paar mit frischer Laune gezeichnete Gemälde aus der bevorzugteren Gesellschaftswelt. Man kann seiner Ironie im „geheimen Agenten“ mehr Schlagkraft, seiner Charakterzeichnung in dem erwähnten Werke sowohl, wie in den „magnetischen Kuren“, mehr Consequenz, Schärfe und Tiefe wünschen, aber der gemächlichen Harmlosigkeit seines heiteren Gesellschaftsspiels, im letzten Stück besonders, fehlt es nicht an bunter Beweglichkeit und glücklicher Mischung der Figuren. Nachdem „der geheime Agent“ verhältnißmäßig bedeutenden Erfolg errungen hatte, mußte es übrigens doppelt auffallen, daß das später entstandene Lustspiel im Ganzen nur einer sehr lauen Aufnahme theilhaft ward. Wenn jener seinen Succeß nicht völlig verdiente, so hätte dieses einen noch größeren erwarten dürfen.

Gerechtfertigter finden wir die geringe Beachtung, welche sich die ziemlich faden und leicht wiegenden Scherze: „Monsieur de Blée“ und „Schuldig“, sowie das Possenspiel „Zur Ruhe setzen“ errungen haben. In diesen Stücken ist bisher die dramatische Thätigkeit Hackländers enthalten.

Leider steht „Zur Ruhe setzen" an Werth weit hinter den früheren, mit so mannichfachen Vorzügen ausgestatteten Komödien unseres Autors zurück. Um eine mildere Beurtheilung dieses seines neuesten Products zu veranlassen, hat er es „Possenspiel" genannt, dafür ist es aber weder frisch noch drastisch genug. Ein Geschäftsmann will sich zur Ruhe setzen und zieht sich aus dem Geräusch der Stadt aufs Land zurück, um dort in ungestörtem Frieden zuleben, findet aber die gepriesene Landluft durch Dünger verpestet und sich selbst ebenso, wie in der Stadt, durch die alltägliche große und kleine Misère des Lebens belästigt. Dazu kommt noch die liebe Familie zum Besuch und stört den Frieden vollends. Endlich aber geht ein dem Ruhe Suchenden applicirter Fußtritt als obligates Instrument durch die ganze Komödie. Die drei ersten Acte sind nur Exposition, in Einzelheiten mit bekanntem Geschick und Witz angelegt, trotz mehrerer Variationen aber schon ermüdend; die eigentliche Handlung des Stücks fällt dagegen mit der Katastrophe blos in den letzten Act. Dieser wird noch durch eine amusante Kaffeegesellschaft — wir wissen aus Hackländers Romanen, was er in derlei Schilderungen leistet — eingeleitet, macht aber dann durch stetes Kommen und Gehen und durch das Wiederholen derselben verbrauchten Späße den Eindruck ertödtender Langeweile. Die Charakteristik ist nur in den Episoden gelungen; der sich nach Ruhe sehnende, nebenbei lüsterne Commerzienrath wird blos durch einige Situationen interessant, und die von Allen gedrückte und geküßte Anna macht durchaus keinen angenehmen Eindruck. — —

In ähnlichem Verhältniß, wie Hackländer, steht zu Benedix auch Wilhelm Lederer, in den zwanziger Jahren zu Dresden geboren und dort von jeher, ohne Amt, wohnhaft. Seine Lustspiele machen, wenn man sie flüchtig und ohne tieferes Nachdenken an sich vorübergehen läßt, einen sehr guten Eindruck; doch verlieren dieselben wesentlich bei einer eingehenden Analyse, welche die Mängel der Stücke gar bald entdecken läßt. Nur die Außenseite ist an Lederers Werken bestechend, der gute Kern aber fehlt. Treffliche Einfälle, schlagende Witze, komische Situationen, ein glänzender Redefluß, eine beißende Satyre, diese ausgezeichneten Eigenschaften sind ihnen nicht abzusprechen. Doch die Verkettung des Ganzen ist gewöhnlich nur lose, und die Charakteristik der Figuren fehlt entweder oder ist verfehlt. So wird in den „Häuslichen Wirren" der schön angelegte Charakter der Lucy durch eine Scene im letzten Act, wo sie plötzlich aus ihrer Rolle fällt, zum Zerrbild verunstaltet, der Otto ist schon an und für sich eine Caricatur, an welcher die Inconsequenz seiner plötzlichen Festigkeit nichts bessert. Dorblüh ist ein fader Gecke, der kein Interesse einflößen kann. Die beiden Gatten Ruhthal, die erst nach zehnjähriger Ehe dahin gelangen, sich einmal die Wahrheit zu sagen und zu verständigen, stoßen zurück, und die Unwahrscheinlichkeit ihrer Versöhnungsscene ist zu groß, um das Publicum ernsthaft wiederzugewinnen. Eigentlich erfahren wir nicht einmal, warum der Gatte sich plötzlich versöhnt; es ist kein anderer Grund dafür vorhanden, als daß seine Frau ihm vorhält, wie sehr er sie ver-

nachlässigte. Ein Mann, der die Gerechtigkeit eines solchen Vorwurfs binnen zehn Minuten einsieht, kann denselben doch nicht zehn Jahre haben auf sich lasten lassen? Endlich ist das Präsidentenpaar zu chargirt charakterisirt, um einnehmen zu können. Man sieht also, welch langes Sündenregister wir dem Verfasser selbst hinsichtlich seines sonst unbedingt besten Lustspiels vorhalten konnten. Und mit den anderen Stücken steht es ebenso. „Geistige Liebe oder Gleich und Gleich gesellt sich gern“ zeigt in der ganzen Haltung und Erfindung eine gewisse Keckheit und Pikanterie, die anzuziehen vermag. Aber auch hier leidet die Charakteristik an Sprüngen und unvermittelten Uebergängen, die uns auf die Länge arg verstimmen. Namentlich die zwischen Naivetät und Altklugheit mitten inne schwankende Hauptfigur, Jenny Eichfeldt, erscheint uns unmotivirt. Ein drittes Werk: „die weiblichen Studenten“ schildert die Consequenzen der abenteuerlichen Schwärmereien, welche dem Zusammenleben junger Damen im Pensionate ihre Entstehung verdanken. Natürlich kommen dieselben, als sie dann ins Leben übergetreten sind, mit den dort herrschenden Verhältnissen und ihren vorgefaßten Meinungen hart ins Gedränge. Der Stoff ist glücklich gewählt, mit sicherer und muthiger Hand erfaßt und Anfangs auf eine resolute, überraschend geistreiche Weise behandelt. Bald aber treten wieder die Capricen des Autors hervor, die Composition zerstückt sich, die Figurenzeichnung wird willkürlich und verfällt in allerlei Extravaganzen. So wird uns auch hier die Freude am Spiele verdorben und es bleibt zu be-

dauern, daß eine an und für sich bemerkenswerthe dichterische Kraft durch Mangel an Ernst und Bedachtsamkeit noch stets von der Vollendung, die sie hätte erreichen können, fern bleiben mußte. Wenn Lederer bei seiner hervorragenden geistigen Begabung aller Flüchtigkeiten und Bizarrerien sich entschlagen könnte, würde er gewiß Schönes zu leisten im Stande sein. Seine ganze Art und Form ist eine gewählte, feingebildete. Noch zwei Lustspiele Lederers betiteln sich: „Gastrollen ohne Bühne" und „Eine rettende That".

Neunzehntes Kapitel.

Der Dichter der „Journalisten".

Wir wenden uns nunmehr aber zur Betrachtung des eigentlichen geistigen Heros unsrer modernen Lustspiellitteratur, zu Gustav Freytag, dem Dichter der „Journalisten". Er wurde den 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien geboren, studirte in Breslau und Berlin, war dann an der erstgenannten Universität von 1839 an Docent der deutschen Philologie, löste jedoch 1847 dies Verhältniß, als man ihm die Befugniß, eine rein geschichtliche Vorlesung zu halten, absprach, übernahm nun in Leipzig mit Julian Schmidt die Redaction der „Grenzboten" und lebt seit mehreren Jahren als Haupt des litterarischen Kreises, den Herzog Ernst von Coburg um sich versammelt hat, in nächster Nähe seines fürstlichen Freundes auf einer ländlichen Besitzung seiner einer reichen, gräflichen Familie entstammenden Gemahlin. Sein erstes Theaterstück schrieb Freytag im Jahre 1841 aus Anlaß einer Preisconcurrenz, welche die Berliner Hofbühne ausgeschrieben hatte. Das historische Lustspiel:

„die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen“ erhielt die Prämie. Später, als es im Druck erschien, hat es der Autor einer strengen Selbstkritik unterworfen. Er schreibt ihm „die gewöhnlichen Fehler eines ersten Theaterstücks“ zu: „einen Stoff, der nicht „„zeitgemäß““ sei, Mangel an dramatischer Einheit in der Handlung, zu starkes Heraustreiben episodischer Momente und episches Behagen in den sehr detaillirten Charakteren.“ Wir können dem Dichter diese Selbstkritik zugeben, aber die guten Eigenschaften des Stückes dürfen deswegen nicht übersehen werden. Es mag ein Erstlingswerk sein, doch jedenfalls eines, dem man das Motto: ex ungue leonem vorschreiben könnte. Um den Werth des Lustspiels in seiner ganzen Bedeutung zu ermessen, muß man namentlich auch die Zeit seiner Entstehung ins Auge fassen. Es fiel in die Blüthe des jungen Deutschlands, in die Periode, da allerhand verschrobene und gebrochene Charaktere an der Tagesordnung waren, geistige Schwäche, Launenhaftigkeit und Verbildung für Genialität galten und nur das Abnorme und Krankhafte in poetischem Lichte erschien. Mitten in einer solchen Zeit ist „Kunz von der Rosen“, wie Constantin Rößler richtig fühlend bemerkt hat, „ein Stück, in welchem uns gute und liebenswürdige Menschen begegnen. Der Dichter wagt es, die Schönheit und Heiterkeit des Gemüths interessant zu finden“. Es ist wahr, der Gegenstand ist nicht zeitgemäß, wie uns die Selbstkritik des Verfassers zugiebt. „Doch besteht das Unzeitgemäße, um nochmals des genannten Kritikers Worte anzuführen, weder in dem Fremden,

noch in dem Mittelalterlichen. Es ist wohl darin zu suchen, daß der Stoff nach Art der Ritterstücke ein wenig auf die äußere Heldenkraft gestellt ist.“ Aber wenden wir uns noch einen Augenblick zu den Personen des Lustspiels. Welch liebliche Gestalt ist diese Maria von Burgund, die in das unbekannte Bild des in der Kindheit ihr verlobten Mannes den Traum ihres Herzens legt, und sich von diesem Traum nicht getäuscht sieht, da ihr nun Maximilians ritterliche Gestalt, welcher der Dichter nichts von dem ihr in der Volkssage zuertheilten Glanz genommen hat, entgegen tritt! Wie nimmt ferner jeden Hörer der lustige Rath Kunz von der Rosen für sich ein, dessen Späße einen so kecken humoristischen Aufschwung nehmen, und der doch in der Neigung zu Kuni auch soviel Tiefe des Gemüths und Herzlichkeit offenbart! Wie glücklich endlich ist das Abenteuerliche, Romantische, zigeunerhaft Wilde und Unstäte in der geheimnißvollen Figur des jungen Kuni getroffen, bis sich derselbe zu einem anmuthigen, dem braven, närrischen Kunz in Liebe zugethanen Mädchen entpuppt!

In der Brautfahrt lagen die Anfänge, die Keime einer bedeutenden Erscheinung im Gebiete der modernen Lustspiellitteratur. Mit dieser Erscheinung in ihrer künstlerischen Vollendung beschenkte uns Freytag, indem er seine „Journalisten“ schrieb, ein Werk, das wir nicht anstehen, besonders in der einen Hinsicht dem großen Beispiele der Lessingschen „Minna von Barnhelm“ als annähernd ebenbürtig an die Seite zu setzen, als es, ebenso wie diese für ihre Zeit, so für die Gegenwart oder nächste Zukunft

Hoffnungen rege macht, die erfüllt werden könnten, wenn man dem Dichter nur auf dem Wege, den er betrat, mit Pietät und dem Bestreben, weiter zu bauen, wo er begonnen, folgen wollte. Es mag wahr sein, daß es doch noch etwas ganz Anderes ist, wenn in „Minna von Barnhelm" das imposante Bild des siebenjährigen Krieges im Hintergrund steht, hier jedoch die zu einem so kleinlichen Ende gelangte Bewegung von 1848, an die man in verschiedener Hinsicht nicht einmal mehr gern zurück denken möchte. Zugegeben also auch, daß die Handlung allzu-ausschließlich einer nur kurzen Periode der neuesten Geschichte entnommen und trotz aller geistvollen Motivirung bereits wieder unzeitgemäß geworden sei — wie reich ist abgesehen davon das Stück an Vorzügen, die jenen Mangel, wenn es wirklich jetzt einer ist — denn es gab eine Zeit, wo davon noch nicht die Rede sein konnte — in jedes Hörers Bewußtsein vergessen zu machen im Stande sind! Die Technik ist gediegen und klar, die Sprache athmet Anmuth und bei aller Einfachheit vollendete Bildung. Der höchste, der bleibende Werth des Lustspiels aber liegt in der Charakteristik, namentlich der Hauptpersonen. Diese Adelheid und dieser Bolz — das sind ächte Menschen, Menschen von der tüchtigsten und liebenswürdigsten Art, von einer Lebenskraft und Freudigkeit, die wir beneiden müssen. Wie nüchtern und brav ist ihr Denken und Handeln und wie innig und warm ihr Fühlen und Empfinden! Bolz hat einen sublimen Geist und bei allen Keckheiten und tollen Sprüngen desselben ein zartorganisirtes Herz. Er bleibt immer unsrer Theilnahme

und Zuneigung werth, auch wenn er mit seinen Empfindungen Fangball spielt und die Frauen zwingt, ihm nachzulaufen. Adelheid aber ist der weibliche Bolz und die köstliche Stelle: „Um die Finger kann man sie wickeln, die Männer" 2c. sollte mit die Hauptrichtschnur für die Darstellerinnen sein, die den Charakter im Allgemeinen viel zu sentimental aufzufassen pflegen. Es ist, wie Julian Schmidt, der hier besonders gehört zu werden verdient, richtig hervorgehoben hat, vom Dichter sehr fein gedacht, „daß Adelheid, die den wunderlichen Launen und Leidenschaften ihrer Umgebung die ausgleichende und versöhnende Empfindung entgegenbringt, selbst durch ihre gelegentlichen Capricen der allgemeinen Stimmung entspricht". Und ebenso treffend hat sich der genannte Kritiker über Bolz ausgesprochen, wenn er sagt, derselbe „versäume keine Gelegenheit, der herkömmlichen Convenienz der Empfindsamkeit und Spießbürgerlichkeit gegenüber seinen tollen Uebermuth geltend zu machen, aber mehr als Saalfeld, mehr als Waldemar habe er das Recht dazu, nicht blos weil er an Willenskraft und Verstand seinen Umgebungen überlegen ist, und sie daher wie Maschinen zu leiten versteht, sondern auch, und das ist die Hauptsache, weil er ein gutes Gewissen hat. Bolz hat das Recht, mit seiner Umgebung übermüthig zu spielen, denn er ist nicht nur sicher, sondern auch redlich und gewissenhaft in seinem Wollen und dadurch veredelt er seine Umgebungen, indem er sie zu verspotten scheint". Beiden, fahren wir fort, dem Manne sowohl, wie dem Mädchen, ist das große Geheimniß des Lebens offenbar geworden, ernsthaft zu

sein, wo Ernst nöthig, aber lustig und froh zu sein, wo Lust und Frohsinn erlaubt ist. Der Eindruck, den diese herrlichen Menschen machen, mit der wunderbaren Fülle des Gemüths, das oft aus Scherz und Schelmerei siegreich hervorbricht und das doch stets so weit entfernt bleibt vom Sentiment, mit dem vom Herzen erfüllten und belebten Verstand, und mit dem unverwüstlichen Humor, der doch nirgends zur Frivolität ausartet, ist ein unsere Seele von allen Mißstimmungen erlösender und befreiender; wessen Innerstes nicht aufgeht beim Anblick dieser glücklichen, harmonischen Naturen und in wessen Brust da nicht Freude am Leben einzieht, der trägt kein fühlendes Herz in sich und er mag „weinend sich aus dem Bunde der Glücklicheren stehlen“. So lange es aber unter uns Dichter giebt, die solche Gestalten zu schaffen vermögen, sei, meinen wir, unserem Volke die Gottesgabe Poesie noch nicht verloren gegangen!

Indem wir uns nun zu den übrigen Charakteren des Stücks wenden, kann es uns nicht entgehen, daß die Zeichnung zweier derselben freilich nicht fehlerlos geblieben ist. Der Oberst Berg nöthigt uns Anfangs, auch wenn seine politischen Ansichten nicht die unserigen sind, alle Achtung ab; wie erstaunen wir jedoch, als er später im eigenen Hause von Bolz sich Dinge bieten läßt, die kein ächter Offizier und — was mehr sagen will — kein Ehrenmann ertragen wird! Was aber den „Journalisten“ Schmock betrifft, so mag es wahr sein, daß es Elende giebt, die in Noth alles Charakters und aller Haltung verlustig gehen,

aber an diesen persönlichen Servilismus, an dies Pariathum in der Schriftstellerwelt glauben wir nicht und thun wohl auch Recht daran. Mit dem, was Julian Schmidt über die Figur Schmocks äußert, stimmen wir nicht überein. Er freilich meint, bei diesem Bilde könne man trotz der grellen Farben dem Dichter dasselbe sagen, was er in seinem Roman „Soll und Haben" über die Behandlung des Juden Tinkeles durch Fink bemerkt: „sie zeigt eine warme menschliche Theilnahme und der Jude muß sich eigentlich geschmeichelt fühlen". Aufrichtig, wir begreifen kaum, wie neben Adelheid und Bolz eine so unwürdige Caricatur aufgestellt werden konnte; war es vielleicht nur augenblickliche Verstimmung, oder eine ebenso vorübergehende übermüthige Laune, die den Dichter dazu verführte? Gewiß hätte es der Autor bei dem früheren Einfalle, daß Benjamin in der „Valentine" vor Gericht Literat zu sein vorgiebt, bewenden lassen können, namentlich da hier ein Stück vorlag, das keineswegs, wie von einigen Seiten fälschlich gemuthmaßt worden ist, eine Satyre, sondern vielmehr eine Verherrlichung des Journalismus sein soll.

Werth, von Freytag erfunden zu sein, sind dagegen wieder alle die zahlreichen Nebenfiguren. Eine Reihe prächtiger Menschen tritt uns darin entgegen, und gerade die komisch Behandelten sind die besten. Vor Allen ist hier eine Gestalt voll überwältigenden, unvergleichlichen Humors zu nennen: der wackere, köstliche Philister Piepenbrink, der „trotz seiner närrischen Manieren und seines despotischen Wesens ein so warmes und red-

liches Herz hat, wie es nur je in der Brust eines Weinhändlers geschlagen"; ferner seine „Lotte", die des alten fidelen Herrn durchaus würdige Ehehälfte, der ehrsame Spießbürger Kleinmichel, die gutmüthig beschränkte, treue Schreiberseele Korb, und zuletzt Bellmaus, der auf der Bühne fast immer nur im Gewande komisch unbeholfener Beschränkheit, nicht aber als der schüchterne, von einer gewissen zarten Schwärmerei angehauchte junge Lyriker erscheint. Er ist die personificirte Taschenbuchlyrik von heute mit Goldschnitteinband und auf Velinpapier. Er ist ein Collectivbegriff, denn so, wie über ihn, kann man über die moderne lyrische Poesie überhaupt urtheilen. Wer bereits reifere und ernstere Ansichten vom Leben gewonnen hat, wird lächeln dürfen über die „jungen Leiden", mit denen dies gar zu feinbesaitete Gemüth schön thut, und sogar mit dem Dichter einen kleinen Spott für ganz zuträglich halten, jedoch die Frische und Naivetät, das Freisein von Blasirtheit gern haben und liebenswerth finden. Man zeige uns übrigens ein Lustspiel, über dessen Episoden und Nebenfiguren selbst man so viel sagen kann, als dies hinsichtlich der „Journalisten" der Fall ist. Freilich aber, um dies zuletzt nicht zu verschweigen, ist das Liebesverhältniß zwischen dem Professor und seiner Braut zu oberflächlich behandelt, obgleich man auch für ihre an und für sich unbedeutend erscheinenden Figuren insofern Parallelen im Leben und sie selber also aus dem Leben gegriffen und wahr gezeichnet finden kann, als oft genug schon 34jährige Reife des männlichen Geistes mit 17jähriger mädchenhafter

Unschuld gepaart zu erblicken waren. Im Ganzen genommen dürfen wir sagen: es treten in den „Journalisten" Charakterbilder auf, wie sie in solcher Anzahl bei einander und in solcher Trefflichkeit wohl nur selten in einem deutschen Lustspiel vorgekommen sind.

Zwanzigstes Kapitel.

Zwei Lyriker als Lustspieldichter: Geibel und Bodenstedt.

Auch der Lyriker κατ' ἐξοχήν, oder, um modern zu sein, der Lyriker par excellence, Emanuel Geibel, hat einmal ein Lustspiel aufführen lassen, von dem hier billiger Weise ausführliche Rede sein muß. Am 18. October 1815 in Lübeck geboren, studirte unser Dichter seit 1835 in Bonn und Berlin, erhielt drei Jahre später eine Hauslehrerstelle beim russischen Gesandten in Athen, und lebte, nach seiner Rückkehr aus der Fremde, mit einer Pension des Königs von Preußen abwechselnd am Rhein und verschiedenen Orten Süddeutschlands, bis er 1852 vom König Max von Baiern als Professor der Aesthetik nach München berufen und in die nächste Nähe des genannten Monarchen gezogen wurde. Er war und blieb der Erste in dem ästhetischen Cirkel, den der bairische König in der Folge noch um sich versammelte, und auf ihn besonders häuften sich die Beweise der allerhöchsten Gunst. Als einen der gefeiertsten deutschen Dichter, dessen Werke sich in Zahl der Auflagen mit Göthe's und Schillers Schöpfungen messen können und dessen Lieder ebenso

oft componirt worden und im Volke verbreitet sind, wie die Heinrich Heine's, kennt Geibel Jedermann. Das Lustspiel, von dem wir hier zu reden haben, bildet natürlich nur einen kleinen und untergeordneten Theil seiner gesammten poetischen Production, ist doch aber nicht etwa aller Bedeutung bar, sondern will gehörig beachtet und gewürdigt werden. Es wurde im Jahre 1855 zum ersten Mal auf öffentlicher Bühne gegeben, und von vielen Seiten hörte man damals staunend aussprechen, daß der subjectiv empfindende Lyriker nun auch noch zur objectiven Gestaltungskraft des Dramatikers sich emporgerafft habe. Später mußte man jedoch zu nicht minderer Verwunderung erfahren, daß das Stück nicht ein Erzeugniß der reiferen Periode, sondern vielmehr der frühesten Zeit des Dichters sei und schon aus dem Jahre 1847 datire, da es in Bonn für eine lustige Studentengesellschaft, deren Mittelpunkt der Kronprinz von Preußen ausmachte, geschrieben und später nur umgearbeitet wurde. Es betitelt sich „Meister Andrea" und bringt die bekannten Figuren des italienischen Maskenspiels in einer Variation auf das deutsche Theater. In formeller Beziehung ist es ein sehr feines, zierliches Stück, wie sich das von Geibel ja wohl gar nicht anders erwarten ließ — und es waltet von Anfang bis Ende darin die ächt komödienhafte Heiterkeit; bedenklich erscheint jedoch daran die Charakterzeichnung der Hauptperson, welcher die psychologische Wahrheit wenigstens bis zu einem gewissen Grade abgeht. „Meister Andrea" hatte seine Kunstgenossen zu einem Schmause geladen und das ver-

gessen, weswegen er nun der Rache jener den Spaß liebenden Freunde verfällt. Sie reden ihm ein, daß er nicht Andrea, sondern ein ganz Andrer, Matteo, sei, und auf diese Verwechslung beider Personen, die den bequemen Alten Anfangs natürlich ganz aus Rand und Band zu bringen droht, was eben seine Strafe sein soll, beruht denn sowohl die gedankliche Pointe des Stücks, wie sie auch in stofflicher Hinsicht den günstigen Schluß herbeiführt. Die Genossen spielen ein gewagtes Spiel; ja, Jemandem sein eignes Ich abstreiten zu wollen, scheint unmöglich. Aber gerade bei Andrea mag es passiren, wenn er vor allen Dingen nur nicht blos possenhaft aufgefaßt wird. Er ist vielmehr, wie der Verfasser selbst im Vorwort zum gedruckten Stück es ausgesprochen hat, eine wirkliche Künstlernatur, doch der realen Welt gegenüber von wunderlicher Schwerfälligkeit und durch jahrelanges Sichgehenlassen confus bis zum Uebermaße. Im ersten Act läßt sich Alles ganz gut und glaublich an. Der Dichter läßt durchblicken, Andrea sei nicht etwa selbst davon überzeugt, daß er plötzlich ein Andrer sei, sondern man kann immer merken, er wolle nur ein Andrer sein, weil die Verhältnisse es ihm gerade genehm machten, und er denke vielleicht: nun gut, ich will mit mir Alles ruhig geschehen lassen und warten, wie weit und wohinaus die Sache denn noch gehen wird. Auch seine Einwilligung zur Heirath des Mädchens giebt er gleichsam nur, um Schabernack mit Schabernack zu vergelten und den Spaßmachern ein Schnippchen zu schlagen. Wenn aber die Behauptung, er sei wirklich nicht der Bildhauer Andrea, sondern

der Capellmeister Matteo, schließlich von seiner Seite selbst noch immer festgehalten und ausgesprochen wird, so hätte das gleichfalls nur ein Ausfluß humoristischer Laune und ein fortgesetztes Eingehen auf den ihm gespielten Scherz sein sollen. Auf die Weise würde sich die Handlung bis zum Ende sehr hübsch ausgenommen haben, der Dichter hat jedoch schließlich nicht so motivirt, sondern sein im Vorwort enthaltenes Räsonnement über den Charakter geht ganz wo anders hinaus. „Andrea's Hang zum bequemen Ausweichen, die Schwerfälligkeit seines Denkvermögens und die Furcht vor dem Abgrund, in den er einmal schwindelnd hinabgeblickt, gestatten ihm nicht — sagt der Autor a. a. O. — den Kampf abermals ernsthaft zu erneuern. Er weist deshalb lieber jeden Gedanken an das Vergangene als gefährliche Grübelei entschieden zurück, ergiebt sich mit optimistischem Fatalismus in das scheinbar Unvermeidliche und bemüht sich, allen Ernstes Matteo zu sein.“ Wer fühlt nicht, daß hier ein psychologisches Experiment vorgenommen ist, welches niemals glücken konnte, daß in dieser Auffassung der Situationen des 2. Actes die Figur Andrea's etwas Gequältes, Unfreiwilliges und Marionettenartiges erhält, welches jenseits der Wahrheit und autonomen Selbstbestimmung des wirklichen Lebens liegt? Wir begreifen in der That nicht, wie Geibel, da das naturgemäße, den befriedigenden und glaublichen phychologischen Abschluß im Charakter Andrea's herbeiführende Ende so nahe lag, und da von ihm selbst von Anfang an bis zur Mitte des Stücks so richtig darauf hin gesteuert wurde, er plötzlich doch

noch Kehrt machen und auf einen sonderbaren, zu Unklarheit und raffinirter Deutelei verlockenden Abweg gerathen konnte. In der Zeichnung der Nebenpersonen ist dagegen aber noch viel Schönes geleistet, wenngleich dieselben weniger ausgeführt, als nur in den Contouren gehalten sind. Wir vermögen über sie Alle nichts Besseres zu sagen, als der Autor selbst, der sich im Vorwort folgendermaßen vernehmen läßt: „Matteo, gleich wie Andrea schon über die Mitte des Lebens hinaus, erscheint als einseitiger Pedant, hart, herrisch und hitzig. Pandolfo ist der angehende Hagestolz, den Weibern gegenüber eitel bis zur Geckenhaftigkeit, sonst aber ein gewiegter Lebemann. In Buffalmaco sprudelt der volle Jugendübermuth; es fällt ihm nicht ein, Andrea wirklich kränken zu wollen, der Spaß reizt ihn um des Spaßes willen, und Niemand ist froher, als er, über den glücklichen Ausgang. Der pathetische Luigi, dem der Kothurn auch im gewöhnlichen Leben nachschleppt, findet sein Widerspiel in dem trockenen, realistischen Calandrino, den ich mir mit stark geröthetem Gesicht und mit einem leisen Höcker vom Krummsitzen bei der Kupferstecherarbeit gedacht habe. An Leonetto wäre vielleicht ein Zug von Ritterlichkeit und feinster Sitte herauszuheben; man muß es seinem freien und doch bescheidenen Wesen anmerken, daß er mit der besten Gesellschaft zu verkehren gewohnt ist. Malgherita endlich gehört zu jenen schalkhaft unbefangenen, weiblichen Naturen, welche ihr innerstes Gemüthsleben nur um so reiner bewahren, je öfter sie dasselbe einer profanen Welt gegenüber hinter Scherz und Laune zu

verbergen oder mit den Waffen des Witzes zu vertheidigen genöthigt sind.“ Das Alles sah natürlich der Schöpfer der Gestalten, der eigene Vater an den Kindern seiner Laune sehr genau und leicht, doch liegt, da die Figuren mehr oder weniger nur in Umrissen vorhanden sind und im engen Rahmen des Lustspiels nicht eben viel Gelegenheit erhalten, sich mit Worten zu bethätigen, allerdings die Gefahr nahe, daß die Tiefe ihres Wesens vom Schauspieler und Publicum nicht recht erkannt wird. Die Zeichnung erscheint oberflächlich, wenn man auf sie nicht mit so liebevollem, sinnigem Behagen blickt, wie der Dichter, und wenn man an sie nicht mit dem directen Bestreben geht, dasselbe aus ihr herauszulesen, was er in ihr zu finden vermochte. — —

Wie Geibel, so versuchte sich auch sein Münchner College Friedrich Bodenstedt neuerdings zum ersten Mal als Lustspieldichter. Derselbe ward am 22. April 1819 in Peine geboren, studirte in Göttingen, München und Berlin, wurde dann Erzieher der jungen Fürsten Gallitzin in Moskau, machte Reisen nach dem Kaukasus und dem Orient, sowie später auch noch nach Italien, war 1848, zur Heimath zurückgekehrt, Redacteur des Triester Lloyd, und folgte endlich einer Einladung des Königs Max von Baiern, der ihn als Mitglied der Münchner poetischen Tafelrunde in seine Nähe zu ziehen wünschte. Er ward Professor der slavischen Sprachen und Litteratur, hat aber in neuester Zeit sich von Mirza-Schaffy, dessen Lieder im Geiste des alten Hatem und Hafis er in Deutschland populär machte,

zu Shakespeare gewandt und beschäftigte sich literarhistorisch soviel mit diesem großen Dichter, seinen Zeitgenossen und überhaupt der altenglischen Bühne, daß er ihrer derben „Holzschnittmanier“ auch in einem eigenen Werke folgte, in dem Lustspiel: „König Authari's Brautfahrt, dessen Stoff der alten bairischen Geschichte entlehnt ist. Authari, der Longobardenherrscher, begiebt sich an den Hof des Baiernherzogs Garibald, um da, unerkannt und sich für seinen eigenen Bruder ausgebend, um die Schwester seines Gastfreundes, die schöne Prinzeß Theodolinde zu werben. Beider Herzen fliegen einander in Liebe zu, aber das Mädchen, von tiefem Schmerz darüber erfüllt, daß der Mann ihrer Wahl nur der Stellvertreter des ihr bestimmten Gatten sein soll, bewegt ihre Gespielin Bertha dazu, ihre Rolle zu übernehmen und dem Gaste den Becher zu kredenzen. Authari, durch diese Täuschung vermeintlich in seinen süßesten Hoffnungsträumen betrogen, faßt den Entschluß, auf die Prinzessin zu verzichten und die Geliebte heimlich vom Hof zu entführen. Gerade im Moment der Verwirklichung dieses Plans führt jedoch ein Streit mit Garibald die Lösung herbei; die zweifache Verstellung wird offenbar und das Paar ist froh darüber, zu sein, was es wirklich ist. Das Stück besitzt nicht wenige tiefer liegende Schönheiten in Gedanken und Sprache, aber der Stoff ist zu wenig danach angethan, durch künstliche Verschlingungen und Intriguen in der Situationszeichnung das mehr an die französische Lustspielmanier gewöhnte Publicum anzuziehen. Es ist eben eine Komödie nach altenglischer Art, in der

noch nichts vom künstlichen, wenn auch rein äußerlichen Mechanismus der modern französischen und deutschen Lustspiele bemerkbar war und deren Stärke einzig in derber Originalität der Charakterzeichnung und in dem concreten Inhalt ihrer Figuren beruhte. Nur ein Genie, wie es in Shakespeare lebte, kann uns mit den Unvollkommenheiten und Mängeln dieser Gattung versöhnen, während die Versuche minder begabter Talente auf gleichem Gebiete, wenn sie sogar der Gegenwart angehören, an dem widerstrebenden Geschmack unserer Zeit scheitern müssen. Der glücklichste Gedanke von Bodenstedt war es noch, auch den Clown nicht fehlen zu lassen und diese stehende komische Figur in einer Episode des Stücks, die freilich außer jedem Zusammenhang mit dem eigentlichen Inhalt steht, erscheinen zu lassen. Sie bringt doch wenigstens einige vollere Accorde in die Eintönigkeit des Ganzen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Politische Intriguenstücke und historische Lustspiele.

Wir haben in unserem Buche schon mehrfach — so noch zuletzt bei Hackländer — von bewußter oder unbewußter, directer oder indirecter Nachahmung der in der französischen Komödie herrschend gewordenen Scribeschen Manier zu sprechen gehabt. In Art der politischen Intriguenspiele dieses Dichters sind ferner auch die Stücke Rudolf Gottschalls gehalten, der in Königsberg geboren, eine Zeitlang Officier in der preußischen Armee war, nach genommenem Abschied aber in Breslau litterarischen Arbeiten lebt. Wir wollen hier gleich noch ein für allemal bemerken, daß man ausführliche Biographien, die wir überhaupt niemals zu geben beabsichtigten, am wenigsten von uns erwarten mag, wo die Rede auf jüngere, zum Theil erst im Beginn ihres Wirkens stehende Zeitgenossen kommt, von deren Schaffen und Sein noch kein Gesammtbild entworfen werden kann und die hier meist blos einzelner Stücke wegen zu erwähnen sind. „Pitt und Fox" war, wenn wir nicht irren, auf dem Gebiete des Lustspiels der erste Versuch des durch seine

Erfolge als Lyriker, Dramenschreiber und Literarhistoriker bereits in weiteren Kreisen bekannten Gottschall; wenigstens wüßten wir nicht, daß das Gerücht, welches denselben schon in dem Verfasser des vor mehreren Jahren auf einigen Bühnen gegebenen Scherzes: „Ueberall Politik", dem Pseudonymus Wilhelm Lehmann, zu erkennen glaubte, wirklich bestätigt worden wäre. Doch um auf jenes Stück zu kommen, so glauben wir nicht zu viel zu sagen, wenn wir meinen, daß die außergewöhnliche Begabung des Dichters auch für die Gattung der Komödie unzweifelhaft in ihm offenbar wurde, trotzdem die Kritik mancherlei Bedenken darüber äußern muß. Daß der Stoff des Lustspiels, den Jeder aus der englischen Geschichte her kennt, ein interessanter und noch niemals behandelter sei, wird Niemand leugnen wollen, aber daß er zur Ausdehnung des Stücks auf fünf Acte berechtigen könne, möchten wir entschieden in Abrede stellen. Es wird darin nicht so viel gehandelt, als daß mit Recht in dem Maße, wie es hier geschieht, darüber gesprochen werden sollte — und dies ist ein großer Fehler. Wenn auch die einzelnen Scenen fesseln und unterhalten, so klagen wir zuletzt doch über die Länge des Ganzen und unser Interesse schwächt sich ab, zumal da der Schluß, schon dem ganzen Wesen des Stoffs nach, nichts Neues enthalten und zudem auch nicht völlig befriedigen kann, weil eine Partei, für deren Principien und Vertreter wir keine Sympathie hegen, den Sieg in die Hände bekommt, und weil Georg III. zuletzt noch als sehr unköniglicher König auftritt, der die Reden seines Ministers belauscht, ihm später das Ge-

hörte vorrückt und die Indiabill blos aus persönlichen Motiven fallen läßt. Aber derlei Mängel der Technik werden uns nicht blind machen für die übrigen, zum Theil glänzenden Vorzüge des Stücks, die Tüchtigkeit und Frische der Charakteristik und die ungemein effectvolle Lebendigkeit und Feinheit des Dialogs. Die Hauptperson ist Fox; er ist mit so viel geistigem Reiz ausgestattet, daß wir nur das Eine sagen können: als Gottschall diese Gestalt schaffen wollte, ist der gute Geist Scribe's über ihn gekommen. Der Eindruck, den dieser Charakter auf den unbefangenen Zuschauer macht, ist auch bei weitem günstiger, als der, welchen Pitt zu erregen versteht. So ehrenwerth Letzterer auch spricht und handelt, wir erwärmen uns weder für seine Politik noch für seine Person, während bei seinem Gegner für beides. Danach wird ein auf dem Parteistandpunkt stehender Historiker das Stück beurtheilen können, wenn es darauf ankommen sollte, und das Zurücktreten Pitts hinter Fox für einen Mangel oder einen Vorzug desselben erklären. Weiter sind besonders die Charaktere Snoughtons und seiner Tochter Harriet in den Vordergrund gestellt. Die Anlage zu beiden Zeichnungen ist trefflich, und die Ausführung der zweiten ganz, der ersten wenigstens bis auf einige zu grelle Striche gelungen. In der That zeigt sich Snoughtons Charakter gegen das Ende hin niedriger und gemeiner, als wir Anfangs geglaubt hatten, und er läuft Gefahr, bei einem nur einigermaßen rigorosen Richter die Achtung zu verlieren, die er sich namentlich als Vater seiner Tochter erworben. Harriet dagegen ist mit dem warmen und gesunden

Schlage ihres Herzens und der naiven Klugheit ihres Verstandes ein überaus liebenswürdiges Mädchen, an dem wir die reinste Freude haben können. So viel Lob, wie wir diesen Hauptpersonen spenden müssen, gebührt verhältnißmäßig auch den übrigen mehr episodisch behandelten, von denen wir nur noch Jenkinson, des Königs Vertrauten, und die Herzogin von Devonshire erwähnen. Es tritt in ihnen ein nicht unbedeutender Reichthum der Beobachtungen und der Erfindungsgabe zu Tage, und, wenn man dies Alles zusammenrechnet, so wird, trotz des erwähnten großen Mangels und mancher fehlerhafter Einzelheiten — wie z. B. noch das Lauschen Harry's an der Thür des königlichen Audienzsaales — das Gesammturtheil über das Lustspiel gewiß günstig lauten. Es ist nicht so leichte Waare, wie sie so häufig jetzt von Hand zu Hand geht.

Gottschalls zweites Lustspiel: „die Diplomaten" verdient noch höhere Anerkennung. Das ist wirklich ein bedeutendes Werk, ein feines und geistvolles Stück, das von Anfang bis Ende in Spannung erhält und auch einen durchaus befriedigenden Schluß herbeiführt. Ja, in diesen „Diplomaten" ist sogar factisch mehr, als bei Scribe; im „Glas Wasser" stehen zwei ebenbürtige Gegner kampflustig und kampfhervorrufend da, hier aber vier — und fast noch in höherem Grade, als der Schluß des französischen Lustspiels, befriedigen die letzten Worte der Gottschall'schen Elisabeth: „Ei, meine Herren Diplomaten! Nicht blos jene stolze Prinzessin, sondern auch Sie haben mit großem Aufwand von Schlauheit und gegen sich selbst intriguirt.

Ich that wohl daran, mich einer so unsicheren Kunst, wie die Diplomatie, nicht anzuvertrauen. Nur glücklicher waren Sie, als jene . . . die Diplomatie ist oft nur die Kunst der feinen Mißgriffe! Doch, wenn die Diplomaten irren — das Herz bleibt der beste Diplomat!" Der Stoff ist der spanischen Geschichte entnommen und an der Stelle, die im „Glas Wasser" Königin Anna von England einnimmt, steht hier Philipp V. Die Charakteristik ist höchst mannichfach, die Sprache geistvoll und sich in der feinsten Umgangsform bewegend. Ripperda, die Hauptfigur, erinnert, wie Fox, an den „guten Geist" und sehr anmuthig ist das Verhältniß zwischen ihm und der kecken, neckischen Juanna geschildert. Man wird an Heißsporn Percy und seine Frau in Shakespeare's „Heinrich IV." erinnert. — Ein drittes kleineres Stück: „Ludwig der Vierzehnte", sowie ein viertes: „die Welt des Schwindels", das ganz aus jüngster Zeit datirt, sind durch Bühnenaufführungen weniger bekannt geworden, als jene zwei, und dürfen in der That auch nicht einen so hervorragenden Platz in unserer modernen Lustspielliteratur beanspruchen, wie „Pitt und Fox" und „die Diplomaten". Sie sind weniger im Ganzen, als nur in Einzelheiten gelungen, und weniger in der Ausführung, als nur in der Conception bedeutend. Was im Allgemeinen Gottschalls Thätigkeit im Gebiete des Lustspiels anlangt, so wird man ihn vielleicht nur wenig original nennen dürfen. Er ist doch sehr merklich in Scribe's Schule gegangen und hat sich dessen Art und Weise durchaus zu eigen gemacht. Aber wenn wir in gewisser Bezie-

hung die Komödie in Scribescher Manier als mustergültig für die ganze Gattung annehmen dürfen, was weiter unten noch näher begründet werden soll, so verdient Gottschall so hohe Anerkennung, weil er diesem fremden nachahmenswerthen Muster von allen einheimischen Autoren mit am ebenbürtigsten dasteht, weil er demselben unter Allen, die das gleiche Ziel verfolgten, mit am nächsten gekommen ist, ohne doch darum, wie mancher Andere, den Boden des Deutschthums durchaus aufgegeben zu haben. Das ächt, ursprünglich und vollkommen deutsche Lustspiel wird uns trotzdem natürlich immer noch lieber sein.

Bei „Pitt und Fox“ denkt man leicht an Max Rings Intriguenstück: „Unsere Freunde“, das gleichfalls einen Stoff aus der englischen Parlamentsgeschichte, und zwar auf ganz ähnliche Weise, d. h. auch in Scribescher Manier behandelt. Der Genannte, ein Berliner Autor, dessen kleine einactige Lustspielchen: „Scarrons Liebe“, „Dichter und Wäscherin“, „Am Fenster“ 2c. ein sinniges, für einzelne feine Züge und sprachliche Schönheiten empfängliches Talent offenbarten, versuchte sich schon früher mehrmals auch in heiteren Bühnengemälden von größeren Dimensionen. So geißelte sein in Gemeinschaft mit Robert Bürkner verfaßtes Stück: „Alle spekuliren“ im komischen Gewande eine Eigenthümlichkeit unsrer Zeit. Die Haupttriebfeder zu unseren Handlungen ist die Gewinnsucht, der auf die Spitze getriebene, alle Verhältnisse krank werden lassende Egoismus — das der Grundgedanke des Lustspiels. Diese Spekulirsucht spiegelt sich fast in allen Charak-

teren wieder, vom Makler Bernhard an, der Vaterliebe und Vaternamen um Procente verkauft und in Eheabschlüssen wuchert, als gälte es einen Waarenhandel, bis herab zum Bedienten Jakob, der Hab und Gut an eine California-Actie hängt; zuletzt aber trägt der anspruchslose, edle Robert den Sieg davon, sowohl in geistiger, wie in materieller Hinsicht. Stoff also und Anlage sind vortrefflich, denn in der immer frischen Wiederkehr eines stets in neue Gewänder gehüllten Grundgedankens liegt ein gewisser Reiz; doch sollte in der Verwickelung und Entwickelung des Knotens bei einem gesellschaftlichen Thema mehr gesellschaftliche Feinheit zu finden sein und dieselbe Eigenschaft auch der allerdings frische, schlagfertige und witzige Dialog besitzen. Auf „Alle spekuliren" folgte in Max Rings dramatischer Production das Stück: „Wo ist die Zeit, da Bertha spann?" — ein allerliebster, vielversprechender Titel, hinter dem aber sehr wenig stack, und namentlich nicht das, was gewiß Jeder dachte. Das Werk war verfehlt, und mag daran hier also nur beiläufig erinnert werden. Endlich lieferte der Autor das Lustspiel: „Unsere Freunde", womit er sich wieder verdientermaßen mancherlei Erfolge gewann. In einer Episode der englischen Parlamentsgeschichte, wie wir oben sagten, zeigt das Stück die alte Wahrheit, daß unberufene Freunde gewöhnlich mehr schaden und verderben, als offene, erklärte Feinde. Die Hauptrollen haben Addison und Steele inne, von denen letzterer schon einmal in Gutzkows „Richard Savage" Bühnenfigur war. Es ist, wie wir auch schon oben hervorhoben, seiner Anlage nach

ein Intriguenspiel in Scribescher Manier; auch stofflich, in der Schilderung des Kampfes zwischen Tories und Whigs, lehnt es sich an dessen „Glas Wasser“; in der Ausführung aber schlägt es einen zu schwerfälligen Gang ein, macht sich zu viel mit ernsten Empfindungen und pathetischen Ergüssen zu schaffen, und entbehrt mit einem Worte der komödienhaften Leichtigkeit, die uns allein eine im Grunde so kleinliche Behandlung und Darstellung der Weltgeschichte, wie sie sich ein Intriguenstück erlaubt, erträglich machen kann. Auch sind vom Verfasser zur Entfaltung der verschiedenen Machinationen hier und da unpassende und unwahrscheinliche Mittel gewählt worden. Doch besitzt der Verfasser unverkennbar ein großes Talent für die Situationskomik, und ohne zwar den historischen Ton bei seinem auf geschichtlicher Basis beruhenden Lustspiele consequent festzuhalten, oder ihn ganz so rein und voll herausklingen zu lassen, wie es möglich gewesen wäre, ging seine Licenz doch nicht so weit, daß er den verschiedenen Personen der Geschichte nicht wenigstens einen Hauch localer oder historischer Färbung verliehen hätte. Einzelnes in Max Rings Stücken macht ohne Zweifel einen sehr gefälligen Eindruck durch die darin sich offenbarende gute Laune und deren Zwanglosigkeit, die vom Haschen nach Belustigung weit entfernt bleibt.

Wenn wir nun an die Erwähnung dieser Bühnenwerke noch die Betrachtung verschiedener historischer Lustspiele zu schließen gedenken, so meinen wir hier, während wir von historischen Lustspielen im Allgemeinen schon mehrfach in unserem

Buche gesprochen haben, speciell solche mit ausgesprochen patriotischer oder, sollen wir sagen, localer Tendenz. Es sind Stücke, die besonders für ein preußisches Publicum berechnet wurden und dessen Sympathien sich dadurch, daß sie Nationalhelden, wie Friedrich den Großen oder die Haudegen und Feldherren der schlesischen Kriege, des siebenjährigen Kriegs und des Befreiungskampfes auf die Bühne bringen, zu gewinnen trachten. Wir nennen zuerst ein Lustspiel von Eduard Boas: „Der alte Fritz und die Jesuiten" — ein Zeitgemälde, das in der Diction freilich zu sehr an die Tendenzperiode unseres modernen Schauspiels erinnert, welchem Umstande denn auch die Verzeichnung des Hauptcharakters größtentheils beizurechnen ist. Friedrich der Große erscheint hier im Gespräch nicht mit seiner bekannten und auch auf der Scene stets wirksamen kaustischen Schärfe, nicht mit Reden voll geistreicher Pointen, sondern als der Prediger über Themen, die er vielleicht gern wirklich anregte, gewiß aber nicht in ähnlicher Weise weder innerlich verarbeitete noch auch den Hörern preisgab. Die Partie des Hedhessi ist ebenfalls ein Opfer jener unzeitgemäßen Phraseologie. Die Jesuitengruppirung gelang dem Verfasser besser, obschon er sie nicht bedeutend genug ins Licht oder vielmehr in den Schatten stellte. Die besten Figuren des Stücks sind die des Leutnants Wiedeborn (wenn dieselbe beziehentlich ihrer Effecte auch meist geradewegs aus dem Anecdotenalmanach kommt) und die der schelmischen Lucinde, welche vom Dichter zur Trägerin jener artigen Shakespeareschen Sylbenstecherei erkoren wurde, in der

er sich schon in einem früheren Werke, von welchem gleich noch die Rede sein soll, nicht ohne Glück versucht hatte. Der Dialog selbst gehört in formeller Beziehung zu den Hauptvorzügen des Dramas und verfehlen die einzelnen eingestreuten Anecdoten ihre Bühnenwirkung schon um deswillen nicht, weil sie, bereits allgemein bekannt, das Publicum anheimeln. Uebrigens rechtfertigt die stoffliche Kargheit kaum die Breite der Ausspinnung des Stücks und Einzelnes, wie z. B. die Episode mit dem Müller von Sanssouci, liegt im Grunde ganz außer dem Gesichtskreis desselben. Der 1853 verstorbene Eduard Boas — er lebte zuletzt in Landsberg a. d. W. und hat sich durch seine Beiträge zur Goethe-Schillerlitteratur außerdem vortheilhaft bekannt gemacht — gehörte zu jenen Dramatikern, die ohne besonders hervorragende dichterische Begabung durch eine Summe von Wissen und nicht unbedeutendes formalistisches Talent die Zeugungsfähigkeit des berufenen Genius ergänzen. Die Conception einer wirklich dramatischen Idee, die Verarbeitung eines interessanten Conflictes finden wir bei ihm nicht vor. Anreihung anecdotenhafter Situationen bildet die Stellvertretung jener Haupterfordernisse eines guten Schauspiels. Eine gelungene Nachahmung des Witz- und Wortgefechts der Shakespeareschen Lustspiele soll für die meist mangelnden Situationseffecte entschädigen. Dies ist nun namentlich auch in seinem anderen Stücke, den „Gaukeleien der Liebe", der Fall, für welche eine Anecdote, die angeblich dem großen Britten Veranlassung zu „Was ihr wollt" geliefert haben soll, die stoffliche Grundlage

bildet. Wir können an und für sich diese Idee nicht als eine glückliche bezeichnen, denn indem der englische Dramatiker alle Grundzüge jener Anecdote selbst auf das Erschöpfendste zu einem erheiternden Lustspiele verwob, heißt es immerhin ein Wagniß, auf derselben Basis nun noch ein scenisches Gebäude aufführen zu wollen. Gleichwohl müssen wir das Geschick, womit Boas diese misliche Aufgabe zu lösen strebte, rühmend anerkennen, wenn auch fast durchweg alle komischen Situationen seines Stückes mit wenig Veränderung aus dem Rahmen des Shakespeareschen „Was ihr wollt" genommen sind. Auch in der äußeren Form hat sich der Dichter dieser „Gaukeleien" mit Erfolg bestrebt, den großen Britten zu imitiren, besonders in der mit geistreichen und anmuthigen Wendungen und Wortspielen gewürzten, sehr polirten Diction, wenn dieselbe auch hier und da durch das Misverhältniß des ausgesponnenen Dialogs zur knappen Handlung fühlbare Längen erzeugt. Im Ganzen dürfen die „Gaukeleien der Liebe" als artiges Gelegenheitsstück für ein gebildetes, mit Shakespeare und speciell mit dessen „Was ihr wollt" vertrautes Publicum bezeichnet werden.

Hauptfigur ist der „alte Fritz" als junger Mann in Julius Bachers „Brautschau Friedrichs des Großen". Der Autor glaubte seine gleichnamige Novelle auch noch auf den Brettern verwerthen zu können, trotzdem der bigott derbe preußische Hauspapa, der Vater des zweiten Friedrich, sammt Grumbkow, Gundling und den Gefährten der Tafelrunde vom Tabakscollegium schon hinreichend verbraucht sind, am geist-

reichsten wohl in Gutzkows „Zopf und Schwert“. Doch der junge Fritz, der hier an Bachers Hand vor uns hintritt, erscheint so gewöhnlich, daß das Gelüst, von der Verbannung in Küstrin aus heimlich in Berlin die ihm bestimmte Prinzeß von Braunschweig in Anschau zu nehmen, von jedem anderen Prinzen aus dem N. N.'schen Hause ebenso gut oder schlecht ausgeführt werden könnte. Noch mehr, als die schlaffe Charakteristik sämmtlicher Figuren in Bachers Stück, ist aber die historische Lüge darin zu tadeln. Friedrich hat im Lustspiele ein rechtes Wohlgefallen an der ihm octroyirten Dame und diese liebt fast den Prinzen, der sich ihr als bloßer Cavalier vorführt. Nach Besiegung wohlfeiler Hindernisse wird schließlich ein Ziel erreicht, das ganz aller Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit entgegen ist, nämlich eine glückliche Verlobung aus Neigung, während Jedermann aus der Geschichte weiß, daß Friedrich für die ihm aufgedrungene Braut niemals ein warmes Gefühl hegte.

Mit dem wirklichen „alten Fritz“ hat es dann aber wieder ein Lustspiel von dem außerdem noch ganz unbekannten Heinrich Dreher, „Hochzeit und Festung“ betitelt, zu thun. Es zeigt viel Frische in der Haltung der Figuren, nicht unbedeutende Gabe zum Charakterisiren und Geschick für wirksame und spannende Situationszeichnung. Der Inhalt des Stücks offenbart sich schon im Titel: der jugendliche Liebhaber läuft Gefahr, auf die Festung spazieren zu müssen, doch der gütige Herrscher pardonnirt und verhilft ihm zu einem hübschen Weibe. — Als königlicher Freund und Gönner junger, gescheidter und

braver Leute schildert Friedrich den Großen in Anschluß an eine historisch beglaubigte Anecdote auch Luise Mühlbach: „Vormittag in Sanssouci“. Das Stückchen unterhält eine halbe Stunde ganz angenehm und wir möchten behaupten, der historische Localton sei in dieser Kleinigkeit fast besser getroffen, als in den weitschweifigen historisch-romantischen Compositionen, wodurch Frau Professorin Clara Mundt in Berlin — denn das ist bekanntlich der rechte Name der Schriftstellerin Luise Mühlbach — vorübergehend ein so bevorzugter Liebling des Leihbibliothekenpublicums wurde. Sie schrieb übrigens früher schon ein andres, ebenfalls recht amusantes Lustspielchen: „Die Pariserin nach der neuesten Mode“, welches einen so zarten Stoff behandelt, daß ihn in der That nur eine weibliche Hand berühren durfte. Denn nimmer hätte es ein Mann wagen dürfen, einen Angriff auf die modernste Damentoilette, einen Sturm auf die Wälle der Crinoline zu unternehmen.

Was Eduard Boas, wie wir oben erwähnten, nur episodisch verwerthet hatte, das gab für Hermann Hersch in Berlin Stoff zu einem ganzen Stücke. Seine „Krebsmühle“ behandelt den bekannten Proceß des Müllers Arnold vor dem Kammergericht und dessen Schlichtung durch Friedrichs des Großen zwar in diesem speciellen Falle gutgemeintes, aber doch eigenmächtiges Eingreifen in den Gang des Rechts. Ein mislicher Stoff — denn er ist rein novellistischer Natur, während ihm alle dramatische Spannung abgeht, und es will dem Dichter eben gerade durch Hervorheben dieser That des alten Fritz nicht

gelingen, demselben die Sympathieen des Publicums zu erobern. Das Ganze ist gar kein eigentliches Theaterstück, sofern man von einem solchen eine wohl combinirte, kluggeschürzte und befriedigend gelöste Handlung erwartet. Es ist nur ein Conglomerat einzelner dialogisirter Gespräche, die zumeist zwischen dem König und der Müllerin Trude vor sich gehen. In dieser Gestalt wird wenigstens Etwas von der Gabe des Verfassers, zu individualisiren, und von dem ihm zu Gebote stehenden, freilich sich bis jetzt noch immer ziemlich derb äußernden, einer Veredelung bedürftigen Humor bemerkbar. Sonst ist das Stück ein neuer Rückschritt des Dichters, ebenso wie auch schon seine „Maria von Burgund" ein Rückschritt war. Hier bleibt die feinere Auffassung des anmuthigen Themas zu sehr zu vermissen und das Derbe, ja Plumpe der Arbeit steht mit der zarten Natur des behandelten Gegenstandes, einer Herzensgeschichte, in grellem Widerspruch. Am meisten gefallen deshalb im Stücke mehrere komische Episoden, während die Hauptpartieen ohne Erfolg bleiben. Des Lustspiels Heldin ist jene Tochter Karls des Kühnen, welche Ludwig XI. von Frankreich für seinen Dauphin begehrt, während sie, unbekümmert um Staatsintriguen und höfische Interessen, Herz und Hand, ihrem Jugendgenossen, dem ritterlichen Max von Deutschland schenkt. Ihre sinnige, ächtdeutsche Mädchengestalt erschien schon vor 20 Jahren, wie wir oben erwähnten, einmal bei Deinhardstein und dann auch in G. Freytags graziöser und humorvoller Komödie: „Kunz von der Rosen", welche sich zweifelsohne auch

jetzt noch bühnenfähig erweisen würde, bühnenfähiger als Hersch's Lustspiel vom neuesten Datum. — Doch wenn wir „die Krebsmühle“ und „Maria von Burgund“ einen Rückschritt gegen früher von demselben Dichter Geleistetes nannten, so meinten wir damit nicht seine mehr oder weniger verunglückten Dramen nach der Antike, denn in diesen Tragödien aus dem Alterthum ist, um dies beiläufig zu erwähnen, doch gar zu viel hohles Pathos und steifes Einhergehen auf dem Kothurm bemerkbar. Obgleich wir nun aber den Autor bisher nur getadelt haben, so erhalten wir, auf seinen ersten Versuch im Gebiete des Lustspiels zurückgehend, doch noch Gelegenheit, ihn auch in ziemlich hohem Grade zu loben. Jedenfalls besitzt Hersch ein viel versprechendes Talent für das heitere Bühnenspiel, sowie die Unbefangenheit der Production, die dem Komödiendichter nothwendig ist. Er zeigte das an seiner „Anna-Lise“, einem Lustspiele, das zu den beliebtesten aus neuerer Zeit gehört und voraussichtlich sich lange noch in Gunst halten wird. Dies Stück versteht die Leidenschaft des jungen Fürsten Leopold von Dessau, des nachmaligen „alten Dessauers“, für die hübsche Tochter des Apothekers Gottlieb Föhse, die später wirklich seine Frau wurde, in gemüthlich anregenden Situationen zu schildern. In angenehmen Bildern und Scenen zeigt es uns, wie die ächte Liebe nicht nach Geburt und Rang fragt, und wie sie allein eine Sache des Herzens ist, und nicht des Verstandes oder der Convention. Freilich liegt eine Schwäche des Lustspiels darin, daß es einige Male in einen fast zu tragi-

schen Ton verfällt, wozu das vorausgegangene viele Spaßhafte nicht recht passen will. In der Scene, wo Anna-Lise in pathetischer Weise ihrem Leopold entsagt, können wir uns kaum des Gedankens erwehren: Für so ein Duodezkrönchen, wie die Anhaltische, sollte doch eigentlich, wenn Alles hienieden so recht und ächt menschlich zuginge, das Lebensglück eines so braven Mädchens nicht in Frage gestellt werden. Auch sagt man sich wohl in der Scene, wo der Hofmarschall ihr den untergeschobenen Brief bringt: Diese plumpe und verbrauchte Intrigue hätte Hersch nicht nochmals auffischen sollen, doch darf man dabei nicht vergessen, daß dieselbe zugleich dem Verfasser zu einigen der hüschesten und effectvollsten Stellen in der Rolle der Anna-Lise Gelegenheit gegeben hat. Die beiden Hauptfiguren sind ihm überhaupt absonderlich gelungen und es waltet in ihnen eine so anmuthige Natürlichkeit, eine so eigenthümlich frische und kecke Gestaltungskraft, daß wir dem Reize dieser zwei so glücklich, humorvoll und gemüthlich zugleich angelegten Gestalten unmöglich widerstehen können. Etwas inconsequent erscheint Manchem vielleicht die Handlungsweise der Fürstin-Mutter und auch Chalisac, der Erzieher des jungen Fürsten, dem wir zudem sein allzu oft schon gehörtes französisch-deutsches Radebrechen gern erlassen möchten, schwankt doch sehr zwischen den zopfigen Ideen der Hofleute und eigenen freieren Anschauungen her, während der allezeit jammernde alte Föhse nun gar einen trübseligen monotonen Eindruck macht. Endlich ist die Zeichnung des Hofmarschalls nicht ohne Uebertreibungen

geblieben, und es will uns nicht zu Kopf, daß ein so vornehmer, zum Hofe gehöriger Herr von dem unbedeutenden Bürgermädchen sich so derb verspotten und hänseln läßt, wie es dem Salberg von Seiten der Anna-Lise widerfährt. Eine recht feine Wendung in seiner Rolle ist es aber dann, daß er, als Fürst Leopold majorenn wird und seine Hochzeit mit des Apothekers Tochter vor der Thüre steht, der Fürstin-Mutter, sich salvirend, eingesteht: „er fange nun an, gar keine Meinung mehr zu haben". Durch diese Schlauheit rettet der Verfasser der von ihm vorher bis an die Grenze des Possenhaften gebrachten Gestalt wenigstens den Rückzug. Im Ganzen genommen darf man sagen: das Stück ist nicht frei von Fehlern, es ist kein vollendetes, auch kein in höherem Sinne künstlerisches Werk, aber eins der naivheitersten, zwanglos humorvollsten und liebenswürdig gemüthlichsten Lustspiele, die die neueste Zeit bei uns in Deutschland hervorgebracht hat.

Doch wenn „Anna-Lise" eine Episode aus dem Jugendleben Leopolds von Dessau darstellte, so erschien er gleichzeitig als alter Herr, als wirklich „alter Dessauer" in Arthur Müllers Komödie: „Die Verschwörung der Frauen oder die Preußen in Breslau". Dies Stück spielt in Schlesien, zur Zeit des siebenjährigen Kriegs, als die Anhänger der Maria Theresia den Soldaten Friedrichs des Großen, die als Besatzung in das neueroberte Land geschickt waren, noch vielerlei Aergerniß bereiteten und gegen sie wohl gar gefährliche Pläne schmiedeten. Ein junger Sausewind von Fähndrich, der in

einer Verkleidung als Mädchen die Köpfe der ganzen Männerwelt verrückt, bringt endlich ans Licht, was im Dunkeln gesponnen war. Das Stück gefällt durch einen gewissen kernigen Humor, eine gewisse naivderbe Schlagkraft der freilich zum Theil ins Burleske ausartenden Situationen. Das Alles hätte noch viel feiner behandelt werden dürfen, man erhielt doch aber einen frischen und nicht gerade zu ungefälligen, stellenweise sogar recht angenehmen Eindruck. Leider aber war Arthur Müller, ebensowenig wie Hermann Hersch, in der Folge darauf bedacht, den erworbenen kleinen Ruf zu wahren und zu vergrößern. Beide junge Litteraten leben in Berlin und ließen sich durch die Bereitwilligkeit der dortigen Bühnen, ihre Stücke aufzuführen, zu allzu flüchtigem Produciren verleiten. Alsbald nach der „Verschwörung der Frauen" vollendete A. Müller ein zweites Lustspiel mit dem etwas histrionenhaften Titel: „Der Teufel ist los". Er knüpfte hierbei an Laubes „Gottsched und Gellert" an, deren Gestalten in dem neuen Stücke gleichfalls wieder zum Vorschein kommen. Außerdem spielt darin auch der Erste unsrer geistigen Heroen, Lessing, eine Rolle. Den Inhalt der Handlung bildet eine Liebschaft Rosts, des lustigen Cumpanes unseres Lessing aus der Leipziger Studentenzeit. Es ist erfreulich, daß deutsche Stoffe wieder in Aufnahme kommen, doch liegt die Gefahr darin, daß sich der Patriotismus auf ziemlich wohlfeile Weise und mit Vernachlässigung des feineren Kunstgefühls zu ergehen beginnt. Im Müllerschen Stücke ist das leider der Fall, und es bekundet dasselbe noch viel

mehr, als „die Verschwörung“, des Autors Hang zu possenhaften Uebertreibungen. Besonders zu rügen ist noch die durchaus verfehlte, ins Lächerliche und Gemeine herabgezogene Charakterzeichnung des alten würdigen, und trotz mancher Thorheiten doch wahrlich nicht verdienstlosen Gottsched. — Eine Skizze aus dem Thüringer Volksleben, die A. Müller sodann lieferte und „Eine Dorfgeschichte mit Bildern“ benannte, war erst recht ohne irgend welchen charakteristischen Vorzug oder feineren Humor, ganz roh und unbedeutend. Ferner schuf er noch das historische Lustspiel: „Wie geht es dem Könige?“, eines jener patriotischen Tendenzstücke, die in Preußen seit dem durch die Regentschaft bewirkten Aufschwung der öffentlichen Zustände wieder neu zur Blüthe kamen. Es liegt gegenwärtig in Preußen etwas in der Luft, was diesen Erzeugnissen, wenn sie irgend lebendig und zusammenhängend combinirt sind, eine erhöhte Theilnahme des großen Publicums sichert. Wir könnten noch verschiedene ähnliche Stücke nennen, auch selbst von Hersch und Müller, nur mit vorwiegend ernstem Inhalt, während wir es hier doch blos mit dem heiteren Genre zu thun haben. Das betreffende Werk spielt in der für den Staat so verhängnißvollen und spannenden Zeit zu Anfang des Jahres 1813. Die französische Herrschaft lastet noch auf dem Lande; inzwischen treffen in der Residenz die Nachrichten vom Untergang der Napoleonischen Armee in Rußland und von dem Abfall des Yorkschen Corps ein, und der patriotische Geist beginnt seinen Aufschwung zu nehmen, wobei allmählich die Gestalt des

thatenlustigen Blücher gegenüber dem zögernden, diplomatisirenden Kanzler Hardenberg immer mehr in den Vordergrund tritt. Die geschilderten Vorgänge gruppiren sich um den vereitelten Plan einer Gefangennahme des Königs und um eine Privatintrigue, deren Bestandtheile indeß meist ins Gebiet abgenutzter Theaterbösewichtsstreiche gehören. Einen gewählteren Maßstab hält das Stück nicht aus; man muß darin nicht ein feinangelegtes, tiefzeichnendes historisches Gemälde, sondern nur eine Darstellung in populärem Styl, eine Arbeit für die Massen suchen. Mit Vorliebe und nicht ohne Glück und treffende Charakteristik hat der Verfasser den alten Blücher behandelt. Mit einer gewissen volksthümlich derben, wirksamen Komik begabt, wagte sich derselbe schließlich auf ein seinem Talente nicht mehr zugehöriges Bereich, indem er es unternahm, ein feines Intriguenstück in französischer Manier zu schreiben: der Titel lautet sonderbar genug: „der Husten des Herrn von Montbazon". Alles daran ist plump und des gewählteren Styles entbehrend. Die Handlung, der zufolge der alte Herr von Montbazon durch einen angenommenen fatalen Husten seinen eheschenen Neffen endlich doch zum Heirathen zu bringen weiß, reicht höchstens für zwei Acte, nicht aber für ein den Abend füllendes Lustspiel aus. Bei größerer Kürze würde das Bedenkliche des Motivs verschwunden sein, so aber tritt die Frivolität erst recht zu Tage, und man sieht schließlich in dem Lustspiele nichts als die tragischen Folgen eines leichtsinnig geschlossenen Ehebundes. Ohne jede tiefere Tendenz wird der bodenlose Abgrund

einer durch und durch verderbten Gesellschaft — der französischen unter Ludwig XIV. — aufgethan, wozu noch kommt, daß der Autor auch nicht einmal die Feinheit besitzt, welche ähnlichen Stücken von überrheinischen Verfassern fast nie zu fehlen pflegt, und die in der That das Ganze auch allein erträglich machen kann. Der dramatische Bau ist ohne gründliche Motivirung, die Charakteristik ohne tiefere Nothwendigkeit, wenn auch ein gewisser Reichthum der Handlung während des Sehens selber unterhält und spannt. — Es wäre Schade, wenn in A. Müller wieder einmal ein ursprünglich vielverheißendes Talent durch eigene Schuld untergehen sollte. Man muß ihm dringend mehr Ernst und Bedacht beim Schaffen wünschen.

Von Robert Gisecke wollen wir hier gleich noch das sogenannte Drama: „die beiden Cagliostro“ erwähnen. Der Verfasser scheint sich besonders dazu gestimmt zu fühlen, den Schwindelgeist in jeder möglichen Form seiner Erscheinung poetisch zu behandeln. Gleich sein erstes, in der Breslauer Heimath noch anonym erschienenes Werk, die „modernen Titanen“, waren im Grunde nichts Anderes, als eine Satyre auf den politischen Schwindel der vergangenen Jahre; in „Carrière“ trat sodann eine andere Species des Schwindels auf, und welche, besagt schon der Titel. Ganz dasselbe ließ sich drittens von der Tragödie: „Va banque“ sagen, und in dem oben von uns erwähnten Stücke ist zwar nicht mehr irgend eine Seite des socialen Lebens der Gegenwart der Vorwurf, aber es erscheint darin ein der Geschichte angehöriger und histo=

risch gewordener Repräsentant des Schwindels, jener unvergleichliche und räthselhafte Graf Cagliostro. Gisecke suchte, laut Vorwort, „seines Stoffes in der Form des Intriguenstückes Herr zu werden". Und in der That, ein Intriguenstück ist es, mit welchem wir es hier zu thun haben, weshalb wir denn auch nicht einsehen, warum es der Verfasser dennoch als „Drama" bezeichnet hat. Der Titel „die beiden Cagliostro" schreibt sich daher, daß ein Mitglied des Rosenkreuzerbundes, Baron von Welsen, der sich dann als verkappter Prinz ausweist, den Grafen kluger Weise durchschaut hat und hinter das sehr ordinäre Geheimniß seiner scheinbaren Allmacht und Allwissenheit gekommen ist. Die Scenen, in welchen die beiden Männer mit den Waffen des Geistes ihre Zweikämpfe bestehen, aus denen bald Der, bald Jener als Sieger hervorgeht, sind gewiß mit vielem Scharfsinn geschrieben, und der Verfasser kann sich zugestehen, daß er erreicht hat, was er dem Vorwort zufolge beabsichtigte, den Grafen nämlich, „dies Monstrum von Lüge und Charlatanerie, das so manche Parallelen mit den Thorheiten der Gegenwart bietet, in seinem Glanze zu schildern und in seiner Virtuosität zu enthüllen". Und nicht blos die Hauptperson ist gelungen, sondern auch die episodischen Figuren, die Gruppe des deutschen Reichsgrafen, Ehrenfried von Knipphausen, und der ihn Umgebenden, seiner altjüngferlichen Schwester Minette, der Prinzeß-Nichte und der verschiedenen Hofschranzen und Geheimsecretäre, überhaupt die ganze sogenannte „gute Gesellschaft" des 18. Jahrhunderts ist mit Zier=

lichkeit und feinem Spotte geschildert, und in der französischen Schauspielerin Adelaide von Montpensier klingen die Vibrationen eines heißblütigen Naturells und begehrlicher Liebessehnsucht einige Male sogar in fast poetisch zu nennender Weise an. Aber so sehr man den Verstand durch das geschickt combinirte und wohlausgeklügelte Stück angezogen fühlt, so lautet das Endurtheil über dasselbe doch dahin, daß unser Herz fast ganz leer ausgeht und nirgends in Anspruch genommen wird. Als Intriguenstück erregen „die beiden Cagliostro“ in uns durchaus nur die Spannung der Neugier; von ethischem Gehalt ist darin nichts zu spüren. Auch genügt das Ende nicht vollkommen, wenngleich wir freilich nicht angeben können, wie es sich bei dem einmal gewählten Stoffe anders gestalten sollte. Der Graf wird zum Schluß als Betrüger entlarvt, aber durch unvermuthet schnelle Flucht entzieht er sich wieder aufs Neue der menschlichen Gerechtigkeit und dem Baron bleibt für sich und alle Uebrigen nur der sehr ungewisse Trost: „Nun denn, so wollen wir seine Streiche laut aller Welt verkünden; damit wird er vernichtet sein.“ Der Autor hat dies gethan, aber vergessen, uns menschlich für seinen Helden fühlen zu lassen.

Wie die preußischen, können sich aber auch die bayerischen Bühnen des Besitzes von Stücken rühmen, die eine patriotische, zum Theil sogar locale Tendenz verfolgen. Wir nennen hier z. B. die Lustspiele des in München beamteten May: „Die Gäste von Belle-Esperance“ und „Der Courier in die Pfalz oder die Schlangen des Jupiter“. Früher schon

schrieb der durchaus nicht talentlose Autor einige Dramen, in denen er sich bewanderter zeigte, während ihm zur Knüpfung und Lösung einer Lustspielintrigue die Feinheit, sowie der sichere Blick im Zeichnen der Charaktere und im Beherrschen der Situationen fehlt. Was die beiden genannten Stücke anlangt, so behandelt das erstere eine kriegerisch galante Handstreichs-Episode aus dem bewegten Leben des ritterlichen Max Emanuel, Kurfürsten von Bayern, während das letztere am Hofe Ludwigs XIV. zu der Zeit spielt, als der Minister Louvois Heidelberg durch Mord und Brand verwüsten wollte. Zugleich mit dem Courier, der diese grausame Depesche in die Pfalz bringen soll, schickt auch der „Bückeburg'sche Ambassadeur", ein fader Modegeck, an Serenissimus in der Heimath ein Prachtexemplar der unter dem Namen „die Schlangen des Jupiter" soeben in Aufnahme gekommenen Allongenperücken, und die Komik des Stücks beruht nun darin, daß der eine Courier fälschlich für den anderen gehalten wird. Schon aus dieser Inhaltsangabe kann man merken, wie lahm die Erfindung in dem May'schen Lustspiele sei. In jenem früheren Stücke fanden sich wenigstens einige ganz reizende Zwischenhandlungen.

Mit specieller Rücksicht auf München und eine Aufführung vor dem dortigen Publicum schrieb Martin Schleich, Redacteur des bekannten Witzblattes: „Punsch", sein altbürgerliches Charakterbild: „Bürger und Junker", worin sich der gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erwachte Aufklärungskampf einer neuen Zeit mit der alten in gemüthvoll heiteren Bildern,

in dem engen Rahmen eines alterthümlichen Bürgerhauses abspiegelt und des alten „Schlafhaubenkramers“ Achleitner und seiner biederen Ehehälfte liebliches, dichterisch begabtes Töchterlein Margaretha, nach glücklicher Besiegung des angedrohten Klosters, wie der eifrigen Bewerbung eines adeligen Freiers, endlich ihrem geliebten churfürstlichen Jäger Max Prunner durch allerhöchsten Befehl Serenissimi zugesprochen wird. Mitten durch dieses an sprudelndem Witz und körnigem Gemüth reiche Bürgerleben zieht sich ein getreues Bild des damaligen, halb altbayrisch, halb mannheimisch-französisch gefärbten Hoflebens in den Gestalten des Grafen Sceau, des Balletmeisters Marchand und des Freifräuleins von Rineker. Die eigentliche Hauptfigur des Stücks ist der liebenswürdige, gutmüthig plauderhafte freiherrliche Junggesell v. Rineker. — Das folgende Werk Schleichs betitelte sich „das Heirathsversprechen“ und behandelte eine intriguante Episode aus dem Liebesleben Augusts des Starken und der Gräfin v. Kosel, ließ aber, bei vielen komischen Gedanken und guten Einzel-Witzen im Ganzen den Verfasser in der glatten geschliffenen Salon-Sphäre noch nicht so ganz heimisch erscheinen, wie auf dem gemüthlich bürgerlichen Localboden seines „Bürger und Junker“. Hierhin fühlte sich später sein Talent wieder versetzt in dem Volksstücke „die letzte Hexe“, das dem Humor des Autors den weitesten, oft drastisch genug in unsere Gegenwart herein greifenden Spielraum bot. Die Handlung dreht sich um ein aus dem Kampfe mit Aberglauben und Tartüfferei siegreich

hervorgehendes Naturkind, das, von seinen heimathlichen Bergen in ein altmünchnerisches Bürgerhaus versetzt, ihre neue gutmüthig schwache Gebieterin, sammt dem verzogenen Muttersöhnchen, und eine keifende Frau Nachbarin, deren Sohn die schmucke Alpnerin zu lieben wagt, unbewußt zu wechselseitiger Eifersucht entflammt, und durch den improvisirten ritterlichen Schutz des von der Ingolstädter Schule incognito heimgekehrten ältesten Sohnes des Hauses zuerst vor den Nachstellungen eines alten, scheinheiligen Hausfreundes und schließlich von dem schon bis zum gerichtlichen Verhör gediehenen Hexenverdacht glücklich befreit und gerettet wird. Durch diese Haupthandlung schlingen sich zahlreiche, dem innersten Münchener Leben entnommene Episoden, deren lebendige Schilderung ein glänzender Beweis für Schleichs Begabung in so speciellem Genre ist. — „Die Haushälterin", „die Bayern in Italien" und „der Bürgermeister von Füssen" hießen drei noch nach den genannten erschienene Localstücke des Autors, die sämmtlich auch die mannichfachen Vorzüge der früheren theilten. Wie es in der Natur der Sache lag, wurde sein Name durch diese und ähnliche Erzeugnisse zwar in München äußerst populär, in weiteren Kreisen aber nicht bekannt. Ausgebreiteteren Ruf errang sich sein Talent erst durch ein Lustspiel, welches vom Capitel des Maximiliansordens im Jahre 1858 mit dem vom König Max von Bayern gestifteten Preis für die beste aller eingesandten Concurrenz-Komödien gekrönt ward. „Die drei Candidaten" halten sich nicht an localbayerische Situation

und Geschichte, und haben darum Zutritt auch auf weiterem Gebiet; sie sind schon aller Orten unter dem ergötzlichsten Eindruck gegeben worden. Das Stück ist in der That reich an frischem Situationswitz, der aus dem Contrast der Gestalten, die es zum Kampf stellt, entspringt. In seinem naiv bescheidenen, und überall zurückgesetzten Ingenieur Heimchen zeichnet der Autor — wie Gustav Kühne in einer Würdigung des allerliebsten Lustspiels treffend bemerkt hat — im ächt deutschen Typus unserer Nation gleichsam ein männliches Aschenbrödel, das neben der mit Glück gesegneten Prahlerei des Selbstdünkels überall den Kürzeren zieht, ja dem Schwindel des Nebenbuhlers in der Bewerbung um Amt und Frau gutmüthig auch noch zum Triumphe hilft, bis das Mädchenherz, das ihn liebt, bei der Candidatur um die Stelle den kecken Gedanken faßt, den „Prahler zu überprahlen, im Schwindel zu überbieten“. Dieser Komödienplan ist nicht neu und bleibt auch als ein im Charakter des Mädchens nicht ganz motivirter Einfall wirkungsloser, als es im anderen Falle möglich gewesen wäre. Um so effectreicher ist der Strom des Humors im höchst glücklich durchgeführten Gegensatz der beiden wirklichen Amtscandidaten; Schleichs erste Acte gehören mit zum Frischesten und Ergötzlichsten, was deutsche Komik von heute geschaffen hat. — An die Erwähnung der „drei Candidaten“ wollen wir aber gleich noch kurz wenigstens die Namensnennung des zweiten Münchner Preislustspiels: „Feldkaplan und Leutnant“ schließen. Verfasser desselben war ein deutschkatholischer Prediger in Ulm, Friedrich

Albrecht, der jedoch den Stoff nicht selbst erfunden, sondern einer in den „Fliegenden Blättern“ abgedruckten Erzählung Eduard Ille's entlehnt hat, die er freilich sehr geschickt zu dramatisiren verstand.

Ein historisches Lustspiel, das mit specieller Rücksicht auf ein sächsisches Publicum geschrieben ward, ist schließlich Moritz Heydrichs: „Prinz Lieschen“. Der Idee dieses Stücks liegt eine der sächsischen Chronik entnommene Begebenheit zu Grunde, indem zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die abenteuerliche Tochter eines armen Webers in Männerkleidern das Incognito eines Kurprinzen zu behaupten suchte, Stoff genug, um einen komischen Faden daran fortzuspinnen, ohne seine Länge fühlbar zu machen, was der Autor allerdings nicht ganz zu vermeiden wußte. Verwoben damit hat er die Liebesgeschichte eines fürstlichen Paares: der Prinz strebt nach Abenteuern und Verkleidungen, und die Prinzessin, an diesen Hang anknüpfend, bewegt in der Maske eines Bürgermädchens den Geliebten zum Geständniß seiner Neigung. Gerade dieser Factor des Sujets hätte Veranlassung zu einer reichen Entfaltung von komischen Situationen gegeben und wir wundern uns, daß sich der Dichter diese Gelegenheit entgehen ließ, um nur in zwei nicht besonders unterhaltenden und den Gang des Stücks hemmenden Scenen die nackte Begebenheit geltend zu machen. Die Art und Weise, wie Prinz Lieschen zu ihrer erborgten Würde kommt, erinnert fast zu sehr an den „verwunschenen Prinzen“, und die Trinkscene mit dem Oberfischmeister ist gar zu lang gedehnt,

nimmt die ganze Hälfte des zweiten Acts ein und erstreckt sich ihren Wirkungen nach bis über den dritten. Doch liegt in den obengenannten beiden Acten die Hauptsumme des komischen Elements und am schwächsten sind die letzten zwei. Das Narren- und Eselsfest will ebensowohl nicht recht für die Situation zur Anwesenheit eines Prinzen passen, als es auch nicht historisch ist, da die Zeit, wo derlei Schwänke im Volke gebräuchlich waren, viel früher fällt, und in die Vorbereitungen dazu, wie in die Feier selbst kaum so viel Komik gelegt ist, um das Interesse rege zu erhalten. Auch würde der Schluß vielleicht noch gewinnen und harmloser sein, wenn zuletzt nicht der König, der so ziemlich ein Deus ex machina ist, sondern der Prinz die Verwickelung löste. Lieschens Maskirung würde dann auch noch weniger hochverrätherisch erscheinen, was sie doch im Stücke nicht sein soll, wenngleich sie in der Geschichte allerdings in so ernstem Lichte betrachtet wurde. Die Charakterzeichnung der Figuren — das Beste am Werke — ist mit Ausnahme der Hauptpersonen zwar skizzenhaft, aber meist nicht ohne Glück entworfen. Der Oberfischmeister und Prinz Lieschen nehmen unter Allen die größte Aufmerksamkeit für sich in Anspruch und wenn der Erstere zwar nahe der Karikatur steht, so ist wenigstens die Heldin des Stücks selbst eine sehr ansprechende Figur und ihr Entschluß, in die weite Welt zu gehen, trefflich, man kann sagen, auf poetische Weise motivirt, während auch einzelne Episoden, der Weber Zeddel, der zaghafte Schneider, der Tischlermeister u. s. w. mit artigen Zügen hingestellt sind und dem Verfasser

Gelegenheit zur Entwickelung eines gesunden Mutterwitzes gaben. Nach Allem läßt sich nicht verkennen, daß Moritz Heydrich ein nicht unbedeutendes Talent für dramatische Gestaltung besitzt, und wenn er — leider stets kränkelnd und deshalb schon seit mehreren Jahren zurückgezogen in Loschwitz bei Dresden lebend — jemals wieder an schriftstellerische Production denken kann — er hat außer „Prinz Lieschen" nur noch das Drama: „Tiberius Gracchus" zu vollenden vermocht — so möchten wir ihm rathen, sich aufs Neue, wie in jenem Stücke, im Rahmen des historischen Lustspiels zu versuchen, wofür ihm gewiß mancherlei ersprießliche Fähigkeiten zu Gebote stehen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Noch ein Trifolium Gerngesehener.

Im Zusammenhang sprechen wir nun von zwei Autoren, die der deutschen Bühne eine große Anzahl kurzer harmloser Scherze schenkten, darauf berechnet, ein feiner gebildetes Publicum für ein Stündchen oder halbes Stündchen zu erheitern und zu unterhalten. Einer von Beiden, Feodor Wehl in Hamburg, bekannt als vielseitiger und geistvoller Journalist, nannte seine Stücke selbst „Lustspiele der Reaction, Lustspiele für das kleine Vergnügen eines verschüchterten Volkes, das zunächst zu seinen alten Gewohnheiten und Neigungen zurückkehrt." Die Worte stehen in Bezug auf die Zeit, in welcher jene Stückchen erschienen — es waren die Jahre nach 48 — sie enthalten aber zugleich ein charakteristisches Urtheil über Wehls eigene Productionen sowohl, wie über die ihnen vielfach im Wesen verwandten des Edlen Herrn Gustav zu Putlitz, der, nach kurzem Staatsdienst, sich entschloß, dichterischen Arbeiten zu leben, und seine Muße vor Allem der Bühne zugewandt hat. Die Stoffe ihrer Stücke entlehnten die Beiden

fast durchgängig der Gegenwart, dem Leben der höheren Stände, mit dessen eleganten Formen sie durch Herkunft und Erziehung vertraut waren, und zwar besonders oft der guten Gesellschaft in Deutschland. Wehl und Putlitz sind ein paar artige Talente, die freilich auch nicht im Stande waren, unserem Lustspiele einen neuen Weg zu weisen, die jedoch innerhalb der bestehenden Verhältnisse ihren Platz sehr verdienstlich ausfüllen. Entscheidende Gemüthskrisen, tiefere Herzensbewegungen und innerliche Conflicte, blendenden Witz darf man von ihnen nicht erwarten, wohl aber viel gute Laune, frischen Humor, einen schnellen Blick für kleinere komische Zufälle und einzelne ergötzliche Züge des täglichen Lebens, sowie einen, wenngleich nicht schwungvollen, doch gewählten, lebendigen und launigen, stellenweise sogar feinen und graziösen Dialog. Fülle und Vielseitigkeit der Charakteristik kann es in so kurzen Stückchen nicht geben, und die Personen sind meist nur Skizzen, die gerade eben das enthalten, was für ein bestimmtes Lustspiel, in dem sie erscheinen, und für dessen Situationen nöthig ist. Die Composition dieser Kleinigkeiten ist fast nie ohne Anmuth, wie ihre ganze Technik nicht ohne Zierlichkeit, wenn Erstere mitunter auch etwas sorgfältiger sein könnte. Im Allgemeinen können wir sagen, man habe es mit Proverbes in deutscher Art zu thun.

Vielleicht das beste der Stückchen von Feodor Wehl ist „Man soll den Teufel nicht an die Wand malen" — ein sehr lustig ersonnener, voller Humor durchgeführter Scherz,

worin die ergötzliche Figur des Professors Streit sogar nicht ohne einen gewissen Reichthum einzelner Züge vor uns erscheint. Die Nuancen seiner Rolle sind meist aus einem mit ebenso viel Witz als Behagen producirenden inneren Fond geschöpft. „Caprice aus Liebe und Liebe aus Caprice“ ist auch in der Erfindung nicht ohne Caprice, es geht etwas launenhaft her in dem Stück, aber doch herrscht Geist darin und eine Schalkhaftigkeit, die sich in gewinnende Form zu kleiden weiß. „Eine Frau, welche Zeitungen liest“ schildert recht ergötzlich die Lächerlichkeit des Politisirens im Frauenmunde, während „Alter schützt vor Thorheit nicht“ eine hübsche Illustration des bekannten Sprüchwortes darbietet. Die Verse nehmen sich zwar gerade in diesem Gemälde aus dem Dorfleben etwas prätentiös aus, doch die Malerei der einzelnen Scenen ist effectvoll und namentlich die Figur des niederländischen Pächtermädchens mit naivem Reiz begabt. In der „Tante aus Schwaben“ wirkt die harmlose Persiflage, die der Schluß enthält, versöhnend nach dem Mangel an Spannung und dramatischer Verknüpfung, und der Zeichnung des schwäbischen Charakters fehlt nicht das Haupterforderniß, Natürlichkeit. „Ein Bräutigam, der seine Braut verheirathet“ stellt sich an hervorragendem Werth neben das von uns zuerst genannte unter den Wehl'schen Lustspielchen. Das Stück zeichnet sich durch artige Erfindung, frische Situationen und pointirten Dialog aus. Zwar schwächt sich der Effect nach dem Schlusse zu ab, und wir sehen ungern die keck

und humoristisch gehaltene Figur des Georg Holly zu einer aigrirten Düpe herabsinken; das ist aber auch der einzige Anstoß bei dieser erheiternden Bluette, ein Anstoß, der sich überdies nur in Bezug auf die Wirkung äußert, denn dramatisch richtig ist jene Wendung. Einen gemischten Eindruck macht „Romeo auf dem Comptoir". Die Einfälle und Reden Valentin Willerts sind zwar mitunter sehr komisch, sie kommen manchmal aber doch an der Stelle an, wo, wie man zu sagen pflegt, die Gemüthlichkeit aufhört. Wenn man aus purem Eigennutz bei einer polizeilichen Untersuchung statt seines Namens den eines Freundes angiebt, so scheint uns das weniger lustig, als unehrlich. Man wird einigermaßen verstimmt durch Derartiges, und das ist um so mehr zu bedauern, als in dem Stücke sonst, wie erwähnt, eine äußerst glückliche, ungezwungene, ja ausgelassene Munterkeit waltet. „Heraclit und Democrit", „Graf Thyrsis" u. s. w. benennen sich die übrigen Sächelchen Feodor Wehls, deren letztes, „Ein modernes Verhängniß" betitelt, in einem harmlosen Spaß über das häufige Vorkommen des Namens Meyer besteht.

Was die Stücke von Gustav zu Putlitz im Einzelnen anlangt, so streifen mehrere derselben nicht zu ihrem Vortheil an die Posse an, wie z. B. „der Brockenstrauß", worin die Figur des heirathslustigen Rentiers geradezu eine Charge ist, wenn auch eine Lachen erregende; einige sind auch fast zu unbedeutende Kleinigkeiten, wie „Liebe im Arrest", „das Hausmittel" u. s. w., und in dem nach einer Novelle

L. Schückings bearbeiteten Lustspiel: „Nur keine Liebe“ geht die Handlung hier und da zu sehr auseinander, während es auch an guter Gruppirung der Scenen und Personen fehlt, in andrer Hinsicht jedoch sich gerade in dem erwähnten Stücke das Talent des Verfassers ungemein bemerklich macht, so namentlich in der kunstvoll arrangirten und spannenden Scene, wo die intriguante Christine mit Gerhardinen, der sie einen ihren Bräutigam scheinbar compromittirenden Brief zu lesen gegeben hat und mit Trauenstein, vor dem sie dies verläugnet, ein doppeltes Spiel spielt. In den „Waffen des Achill“ ist Putlitz, der sonst im Umfange immer Maß zu halten weiß, auch zu weitschweifig geworden und hat einen Stoff, der höchstens für eine amusante Scene hinreichen kann, über die Gebühr zu verschiedenen Acten ausgedehnt. Wie Ulysses, als man den Achill dem Kriegszuge entziehen wollte, von Haus zu Haus wanderte, so endlich zum Lykomedes kam und den als Mädchen verkleideten Jüngling dadurch erkannte, daß er, während die Töchter des Königs durch Weiberschmuck gereizt wurden, nach den Waffen griff — so geht auch der Impressario Antonini zu Werke, der für eine durchgegangene Balletdame sich eine neue Koryphäe gewinnen will und es dabei auf Corilla abgesehen hat, die, einst gefeierte Tänzerin zu Paris, seit zwei Jahren von der Bühne zurückgezogen lebte. Er weiß ihren Namen nicht, er weiß nur, daß sie in Sorrent wohnt, und greift deshalb zu dem Auskunftsmittel, daß er Musik in den Straßen machen läßt. Wirklich kann sich auch Corilla, als sie die Klänge

der Tarantella wieder tönen hört, nicht halten, sondern beginnt von Neuem zu tanzen. Sie dann für seine Bühne zu gewinnen, ist dem Impressario natürlich ein Leichtes. „Spielt nicht mit dem Feuer" zeigt neben dem Vorzuge bühnenkundiger Anordnung besonders einen Mangel: es fehlt darin an einer ernsten, sittlichen Grundlage. Mit Ausnahme des alten Onkels, der eine hübsch gezeichnete komische Figur abgiebt, ist keine Person im Stande, das Interesse dauernd zu fesseln. Alle haben die Absicht, sich zu verheirathen, schwanken aber in ihrer Wahl fortwährend unschlüssig umher, bis der Zufall dem Wesen ein Ende macht und Alles kunterbunt unter die Haube bringt. Wir halten gerade dies Stück für eine Verirrung des Dichters, der anderwärts so Erfreuliches geleistet hat. Vielleicht das feinste und zarteste Lustspiel von allen, die er geschrieben, ist das mit dem Titel: „das Herz vergessen", welchem in leichter Form doch ein tiefer und schöner Sinn innewohnt. Ebenso anmuthig, wie siegreich, wird darin die Wahrheit durchgeführt, daß nur das Herz es ist, welches allen anderen Vorzügen erst den rechten Werth verleiht. Oswald Born hatte dieselben, wie er glaubt, sämmtlich aufgezählt, aber, wie der Titel angiebt, gerade „das Herz vergessen"; Franziska ruft ihm dies durch geistvolle Karikirung seines unvollständigen Ideals in Erinnerung und bewegt ihn so zu der von ihr gewünschten Verlobung mit dem Naturkind Eveline. Weiter sind die „Badekuren" zu nennen, worin ein lustiger Student die Hauptrolle spielt. Eine Scene ist besonders ergötzlich: Reinhold wen-

det sich mit einer schüchternen Bitte an seine Cousine; die junge schöne Wittwe ist verlegen, sie schlägt die Augen nieder, sie erwartet einen Heirathsantrag, aber — er bittet nur, sie möge seine Schulden bezahlen. Einigen Anstoß kann vielleicht die Ohrfeige erregen, welche dem doch schon erwachsenen Sohn die gnädige Frau Mutter in einer sehr ungnädigen Laune ertheilt, doch ist dieselbe für die Composition des Ganzen von wesentlicher Bedeutung, da die Mama gerade ihrer Uebereilung wegen dann nachgiebt und die Nichte Reinholds Gattin werden läßt. Hervorzuheben sind ferner die zwei gemüthlich satyrischen Zeitstücke aus dem Jahre 1848: „Familienzwist und Frieden“ und „der Salzdirector“. Ersteres spricht auch ohne naheliegende Beziehungen sehr an, doch so, wie es ist, kann man von ihm Aehnliches sagen, wie etwa von Goethes „Bürgergeneral“; es weiß ebenfalls mit naiver Gemüthlichkeit unerfreulichen Zeitumständen eine heitere, harmlose Seite abzugewinnen. Wir begegnen darin dem brummigen Reactionär Brummer, dem durch langen Aufenthalt in Amerika für einen Freistaat schwärmenden Republicaner Georg und Reginen, der lieblichen Verfechterin des monarchisch-constitutionellen Princips. Dazu kommt noch der gutmüthig dumme, durch Zeitungslectüre verdreht gewordene und communistisch schwärmende Forstdiener Patzig, der dem gestrengen Herrn Oberförster, weil die Zeit allgemeiner Freiheit und Gleichheit gekommen sei, den Gehorsam aufkündigt, sich dann aber in angestammter Treue nicht von Haus und Hof trennen kann. Diese braven und

sonst so verträglichen Menschen machen einander das Leben schwer, da sie Parteien, wie es draußen in der Welt giebt, auch im Familienleben bilden. Versöhnung stiftet aber schließlich der gute Geist des Hauses, die allem Politisiren abholde, wirthschaftliche zweite Frau Brummers, die kluge und herzliche Concordia, welche Jedem einleuchtend zu machen versteht, daß Eintracht doch das Schönste sei, was es hienieden geben könne. Zum „Salzdirector" hat auch Wilibald Alexis sein Theil beigesteuert, ebenso wie dieser schon bei einem der frühesten Putlitz'schen Lustspiele, „Excellenz" betitelt, Compagnon der Autorschaft war; doch hat er in beiden Fällen wohl nur den kleineren Antheil daran. Wenn auch des genannten Stückes Zeit jetzt insofern schon wieder vorüber ist, als die Figur des Kammerdeputirten Wankelmann, eines unschuldigen Spießbürgers aus der Provinz, der niemals recht weiß, um was es sich bei der Abstimmung handelt, in den verflossenen Jahren vielleicht noch größere Wirkung ausgeübt hätte, als nun — so ist doch aus dem eigentlichen Inhalte der Handlung und den einzelnen Verwickelungen derselben die Komik noch keineswegs entschwunden und auch das mannichfach bewiesene Geschick des oder der Verfasser für die Situationenfolge und für eine lebendige Charakterzeichnung, zu der besonders in der Rolle der redseligen, couragösen und munteren Kleinstädterin Angelica der Anlauf genommen ist, erfreut noch immer. „Seine Frau" beruht auf einer sehr glücklichen Grundidee, die Gelegenheit zu mancherlei unwiderstehlich komischen Situationen giebt. Eine junge

Dame, Tochter eines alten Obristen, hat bei ihrer Fahrt in die Heimath Unglück mit dem Wagen und wird von ihrem Diener auf das naheliegende Schloß geführt, dessen Besitzer noch unvermählt ist. Um nun dem reizenden Mädchen den Aufenthalt bei sich, dem Junggesellen, nicht zu verleiden, läßt der von der Liebenswürdigkeit seines Gastes entzückte Wirth das Weib seines Dieners, ein früheres Kammerkätzchen, die „gnädige Frau" spielen, was denn von deren Seite mit viel Aufwand von Komik geschieht. Schließlich wird natürlich die Verkleidung entdeckt, doch dafür gesorgt, daß bald eine wirkliche „gnädige Frau" im Schlosse walten wird. Das kleine Stückchen ist etwas weit ausgesponnen, aber sonst ebenso graziös, als gemüthlich. Die übrigen Lustspiele von Putlitz betiteln sich: „die blaue Schleife", „Rosen und Dornen", „Knüpfen und Lösen", „der Weg der Liebe", „Uebers Meer" ꝛc. Sie stehen unter seinen gesammten Werken zwar nicht, wie die vorhergenannten, in erster Reihe, entbehren aber keines ganz der oben geschilderten Vorzüge und haben im Grunde zu wenig Beachtung gefunden, während die anderen verdientermaßen und ebenso, wie die Wehl'schen Stücke, ziemlich auf allen deutschen Bühnen gegeben worden sind und sich wohl noch lange auf dem Repertoire halten.

Als Dritter im Bunde genannt zu werden, kann der Dresdner Hofschauspieler Alexander Wilhelmi Anspruch erheben. Derselbe debütirte als Bühnenschriftsteller mit dem Scherze: „Einer muß heirathen" worin die bekannte, selbst im Volks=

munde cursirende Anecdote von einem gelehrten Brüderpaare dramatisch behandelt wird. In Berlin war die halbe Entrüstung, die der Schwank hervorrief, leicht begreiflich, aber auch anderwärts sind viele Gegenstimmen laut geworden. Im Ganzen ist es nun zwar nicht gerade nachahmungswerth, lebende hochgeachtete Persönlichkeiten in dieser Weise vor das Publicum zu bringen, aber von der andern Seite liegt doch auch gerade darin wieder eine Art Anerkennung und am Ende ist die kleine Posse so harmlos, daß man ihr unmöglich gram sein kann; ja, wenn die wackeren Brüder, die unter den beiden „Zorns, Jakob und Wilhelm, Professoren an einer deutschen Universität", gemeint sind, jemals einer Vorstellung derselben beigewohnt haben, so haben sie gewiß herzlich gelacht und den Spaß nicht übel genommen, denn gescheidte Leute wissen sich bei derlei Dingen schon zu stellen. Uebrigens ist es ein allerliebster Lustspielscherz, der sich durch natürliche humoristische Behandlung, einfach herbeigeführte und charakteristisch ansprechende Situationen, folgerichtige Entwickelung, nette Repliken und geschmackvoll maßhaltende Kürze auszeichnet. — Ein ebenso gediegenes und bescheidenes Talent, wie in „Einer muß heirathen", bekundete Wilhelmi sodann in „Fest im Entschlusse". Dies Stück hat eine so hübsche Charakterzeichnung, daß ihm neben unterhaltender Intrigue Leben und eine gewisse Wahrheit nicht abzusprechen ist. Für längere, auf größere Dimensionen berechnete Lustspiele reicht freilich des Verfassers Talent nicht aus. Das zeigt „Zu spät" — nach einer Novelle L. Gozlans be-

arbeitet — in derselben Weise, wie „Alle sind Egoisten“. In letzterem Werke ist das durch den Titel bezeichnete Thema einestheils nicht consequent durchgeführt, anderntheils die Charakterzeichnung zu sehr ins Schwarze malend und outrirt. Die alte mannestolle Jungfer Euphrosine, der schuftige Frömmler Birkenstock, der Dümmling Christoph, der alberne Geck Maiberg — das sind Alles recht unangenehme Persönlichkeiten, und der Einzige, der im gefälligen Sinne komisch schien, der Doctor, läßt seinen ergötzlichen, unschädlichen Widerspruchsgeist nach und nach ganz einschlafen. — Auch „die schöne Schwester oder der letzte Charakter“ beweist, daß für langathmige Productionen Wilhelmi's Talent doch etwas zu knapp bemittelt ist, wenn gleich dies Lustspiel mehr Lob verdient, als die beiden vorher genannten. Wir erhielten darin eine neue Variation auf das Thema der Donna Diana, in der zwar nicht von der psychologischen Feinheit, dem poetischen Schmelz und der ritterlichen Grazie und Grandezza Moreto's die Rede ist, die hingegen einige andere ziemlich schwer wiegende Vorzüge vor jener, namentlich männlicheren Sinn, aufzuweisen hat. Mit anderen Worten, die „schöne Schwester“ ist ebenso deutsch, wie „Donna Diana“ spanisch, und ebenso modern, wie diese classisch-pathetisch. Eugenie liebt Maitland schon von Anfang an, aber verwöhnt und verhätschelt durch die Schwäche des Vaters und die Galanterien aller Herren, die gleich Trabanten um diese Sonne des Salons kreisen, fordert sie auch vom Mann ihres Herzens Anerkennung ihrer Herrschaft und Unterwürfigkeit vor ihren

Launen, und dadurch, daß jener mit Mannesstolz und bewußtem Trotz ihr entgegentritt, überkommt sie die Grille eines beleidigten Herzens, welche sie zur Männerfeindin macht, bis Maitlands ächte Männlichkeit ihrem von Natur gesunden und schönen Naturel wieder auf den rechten Weg des Verstandes und Gefühles hilft. Donna Diana aber liebt Anfangs nicht, und darin liegt der Unterschied zwischen ihr und Eugenien. Beachtung verdient es ferner, daß Maitland selbständig die Grillen der letzteren vertreibt und dazu keines Perin benöthigt ist, daß er also die männlichen Eigenschaften, die wir an Don Cesar vermissen, freiwilliges und bewußtvolles Geltendmachen seines Werthes und seiner Kraft besitzt, worin doch gewiß ein Beweis für die Tüchtigkeit deutschen Geistes zu finden sein dürfte. Heutzutage sind wir Männer auf uns selbst angewiesen, und gut, daß es so ist. Seiner Donna Diana gegenüber stellte der spanische Dichter nur zwei sehr skizzenhaft gezeichnete junge Prinzessinnen, Wilhelmi dagegen erstens Marie, eine Verwandte Eugeniens, das weiter ausgeführte Bild eines anspruchslosen, einfachen und anmuthigen Mädchens, das nur ihrer Liebe lebt und deshalb durchaus nicht sich darüber unglücklich fühlt, daß sie neben ihrer Cousine so ziemlich übersehen wird. August, der Bruder der „schönen Schwester“, ist deren anderes Gegenbild. Es war, da ihm die Liebhaber seiner schönen Schwester so viel zu schaffen machen, natürlich, daß er auf den Gedanken kam, sich nie verlieben zu wollen; Schade nur, daß dieser frische, lebendige und drollige „letzte Charakter“ stellenweise der Cari-

catur zuneigt und einen zu possenhaften Eindruck macht. Treffend ist aber die Wendung, daß auch der Weiberfeind schließlich besiegt wird, ebenso wie die Männerfeindin, und zwar von der einfachen Mädchenhaftigkeit Mariens. Noch mehrere andere fruchtbare und ergötzliche Intentionen finden sich in dem Stücke, das jedoch neben dem Vorzug einer geschickten und sinnreichen Anlage namentlich die zwei Mängel hat: es ist in der Sprache zu prosaisch gehalten für einen bei der Reminiscenz an „Donna Diana" unwillkürlich zu poetischer Behandlung reizenden Stoff, und es trägt stellenweise zu grelle Farben in der Charakteristik auf, was besonders noch von dem zu chargirt charakterisirten Ehepaare Malten gelten muß. — Viel weniger ist das zweiactige Lustspiel: „Ein gutes Herz" zu loben. Die vielen verliebten alten Jungfern und noch verliebteren alten Junggesellen oder alten Ehemänner, die von ihren früheren Liebschaften erzählen, machen darin keinen guten Eindruck. Auch nicht das „gute Herz", das Allen glückselige Stunden bereiten will, sie statt dessen aus Zerstreuung und Unbeholfenheit aber nur immer in unangenehme Lagen versetzt — das hätte eine rührend komische Figur werden können mit dem Hintergrund einer ernsten Regel: das schlechthin und ausschließlich gute Herz richtet in der Welt, wie sie einmal ist, leicht Unfug an — doch Wilhelmi hat nichts daraus zu machen gewußt.

Ganz innerhalb der Grenzen seines Talentes hielt derselbe sich jedoch ferner wieder in „Abwarten". Wenn auch die

Composition nicht gerade originell ist, so offenbart sich selbständige Begabung doch in dem Auffinden glücklicher Situationen und in der ansprechenden Charakterisirung. Wie in der „schönen Schwester" und anderen Wilhelmi'schen Stücken, beruht auch hier der Effect besonders auf Contrasten. Es treten vor uns auf: zwei alte pensionirte Officiere, von denen der Eine ein gutmüthiger, leicht aufbrausender und schnell ans Ziel wollender Choleriker, der andere ein gemüthlicher „Abwarter" ist; dann die Töchter des Ersten, der kleine Springinsfeld Auguste und die schüchterne, zaghafte Bertha; sowie die Neffen des Zweiten der alten Herren, der stürmische Leutnant Louis und der bedächtige Jurist Eduard — diese sechs Personen sind es, die neben und mit einander wirkend uns eine Stunde ganz köstlich amusiren, bis nach Ueberwindung verschiedener Hindernisse aus den jungen Leuten zwei glückliche Pärchen werden. Das ganze ist mit Geschick, ja sogar nicht ohne Feinheit componirt. Ebenso nett erscheint „der letzte Trumpf oder Auf der Höhe der Situation". Die Männer — lehrt der Verfasser Allen, die es noch nicht wissen sollten — dürfen sich durch den „letzten Trumpf", den ihre Weiberchen in kritischen Zeiten auszuspielen pflegen (als da sind Thränen, Ohnmachten u. dgl.), nicht matt machen lassen, sondern müssen immer „auf der Höhe der Situation" stehen. Der anziehende Stoff ist mit viel Aufwand von Talent und guter Laune behandelt, und der heitere Eindruck wird nur dadurch in Etwas beeinträchtigt, daß Waller kein harmloseres, unschuldig ergötzlicheres Specificum gegen das Hausmittel seiner

Frau weiß, als fingirten Wahnsinn, ebenso wie denn auch schließlich der Zweifel aufstoßen kann, ob bei einer vielleicht doch einmal nöthig werdenden wiederholten Anwendung desselben es den gleichen Erfolg haben würde, wie das erste Mal. — „Mit den Wölfen muß man heulen" hat einen sehr ähnlichen Inhalt, wie „Einer muß heirathen", insofern hier ebenfalls ein gelehrter Pedant durch die Liebe an Geist und Körper verwandelt wird. Sein Bruder, ein ausgelernter Lebemann, und sein hübsches Mühmchen ersinnen eine einfache List, welcher der Herr Professor nicht zu entrinnen vermag. Störend erscheint dabei nur die Eröffnung von Amaliens Schreibtisch. Wir wissen nicht, ob unsre Leser mit uns harmoniren, wenn wir gestehen, daß derlei selbst unbedeutende Verstöße gegen Moral oder Decorum in heiteren Abbildern des Lebens, die, wenn nicht zur Erhebung, so doch uns zur Freude da sein sollen, stets auf uns eine verhältnißmäßig höchst peinliche Wirkung ausüben. Der Dialog in dem erwähnten Stückchen ist aber, um auch das nicht zu vergessen, besonders reich an hübschen Wendungen. Ziemlich geringfügig und nicht frei von Flüchtigkeiten sind: „Durch's Fernrohr" und „Eine Anzeige". Dem Besten, was Wilhelmi geschrieben, reiht sich jedoch endlich „Er hat Recht" an, worin unterhaltend genug bewiesen wird, daß man nicht allemal blos durch rechthaberisches Wesen ans Ziel kommt. Im Gegentheil, ein polternder Haberecht bringt sich um eine Erbschaft und eine hübsche Frau dazu, und der Bescheidene gewinnt Beides. — Wir schließen mit dem anerkennenden Gesammt=

urtheil: Wilhelmi ist ein gefälliges und productives Talent, von dem die deutsche Bühne auch in Zukunft noch mancherlei willkommene, wennschon wohl kaum durch Originalität und geistige Tiefe ausgezeichnete Gaben sich versprechen kann.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Allerlei kleine Herren.

Zu dem Dresdner Schauspieler Alexander Wilhelmi gesellt sich als College der Hamburger Charakterdarsteller Görner, der auch auf schriftstellerischem Gebiete eine ganz verwandte Erscheinung darbietet. Wir besitzen von ihm ebenfalls eine beträchtliche Anzahl kleiner, meist einactiger Bühnenstückchen, von denen sich wenigstens ein Theil in denselben Schranken der Wohlanständigkeit, des Maßes und feinerer Bildung hält, welche die Erzeugnisse Wilhelmi's und noch mehr die seiner beiden Genossen aus dem vorigen Kapitel, Wehl und Putlitz, zu beobachten pflegen. Andererseits hat freilich der an und für sich durchaus nicht talentlose Görner allzusehr dem Hang nach chargirter Zeichnung und possenhaft derber Manier nachgegeben. Von seinen besseren Producten nennen wir „das Salz der Ehe", eine mit geschickter Steigerung, ansprechender Gemüthlichkeit und einer gewissen äußeren Grazie durchgeführte Ehestandsscene, die im Ganzen einigermaßen an den Benedix'schen „Eigensinn" erinnert. Denn auch hier, kann man sa-

gen, ist einer jener kleinen Dämonen des täglichen Lebens gezeichnet, der guten Menschen eine halbe Stunde das Leben verdirbt, bis sie sich lachend besinnen und wieder froh werden. Titel und Stoff des Scherzes knüpfen in humoristischer Weise an den Volksaberglauben an, daß ein umgeworfenes Salzfaß kommenden Verdruß bedeutet. Als eine Art Seitenstück dazu erscheint „Ein großer Zwist um eine Kleinigkeit", worin sich ein neuvermähltes Pärchen darüber streitet, was der zukünftige, noch gar nicht vorhandene Stammhalter werden soll. Eine leise sinnliche Färbung fällt in letzterem Stückchen allerdings auf. Doch ist hier noch die alte Tante, die beiden Recht giebt, eine ebenso hübsche Figur, wie im „Salz der Ehe" der Onkel Schwätzer, der, als Streit entsteht, das Feld räumt und dann in friedfertiger Gemüthlichkeit gar nicht thut, als wenn etwas passirt wäre. In Görners „schwarzem Peter" besteht die Pointe in nichts weiter, als darin, daß der alte Förster sich von der Liebe seiner Pflegetochter zum Jägerburschen an dem Abdruck des Kohlenbartes überzeugt, welchen ein Kuß im Dunkeln auf das rosige Gesichtchen Rosens geprägt hat, und daß er in Folge dessen seine albernen Heirathsgedanken aufgiebt; das Stückchen ist also auch nicht ganz originell, sondern nur ein aus dem Weißen ins Schwarze übersetzter „Verräther" von Holbein — aber der Dialog enthält recht amusante Wendungen, es ist überhaupt gesunde Komik darin vorhanden und in dem Mädchen ist eine wahrhaft liebliche Idyllenfigur, ein wohlgefälliges Porträt naiver Jungfräulichkeit gezeichnet. „Nichte und

Tante" könnte mehr Geschick im Schürzen des Knotens und überhaupt einen weniger verbrauchten, durch eine neue Zuthat wieder schmackhaft gemachten Stoff aufweisen — doch besitzt das Stückchen eine köstliche Figur in dem alten Bedienten, der in reinstem Hochsächsisch seine stereotype Redensart: „Was gemacht werden kann, wird gemacht" überall vorbringt und stets lebhaft bedauert, daß man ihn nicht aussprechen läßt. Ein recht erheiterndes Lustspiel ist ferner „Englisch". Den einzigen Miston in dem fröhlichen Accord dieses Schwankes giebt die Abschwächung des komischen Elementes nach dem Schlusse zu, wo die Vereinigung der jungen Wittwe mit ihrem englischen Verfolger ziemlich bei den Haaren herbeigezogen erscheint. Auch ist das orientalisch nuancirte Ippelberger'sche Ehepaar eine arge Caricatur, wogegen Edward Gibbon und sein Diener John recht fein charakterisirt sind. Der Erstere ist ein originelles und liebenswürdiges Exemplar englischer Extravaganz, während der zweite die britische Domestikennatur voll Aplomb und steifer Würde ergötzlich genug repräsentirt. Eine noch tiefere Bedeutung würde freilich das Ganze haben, wenn die deutsche Frauenfigur ebenso specifisch deutsch gezeichnet wäre, wie der Engländer englisch. Im Zusammenhang hiermit nennen wir gleich noch „Zerstören und Aufbauen". Es wird darin den beiden alten Herren Johnson und William zwar eine gar starke Portion der vielbespotteten englischen Sonderlingsnatur zugetraut, aber abgesehen davon fesselt ihre verrückte Wette selbst in ihrem dramatischen Verlaufe fast von Scene zu Scene bis

zum Schlusse unsere Aufmerksamkeit immer mehr. — In „Tantchen Unverzagt“ versuchte sich Görner zum ersten Male auf dem Gebiete des weiter ausgeführten, mehractigen Lustspiels. Es ist ein nicht ohne Geschick componirtes Stück von mittelmäßiger Bedeutung, ein Familiengemälde aus unserer Zeit, das neben mancher schon oft gesehenen auch neue, und neben mancher hübschen leider auch recht undelicate Situationen enthält, als dessen bestgezeichnete Gestalten ohne Zweifel die Titelfigur — eine sehr anständige, von Tact und Gemüth zeugende Rehabilitation der gewöhnlich possenhaft gefaßten „alten Jungfer“ sowie die mit reizender Naivetät begabte Ida gelten müssen, wogegen die Grobheit und Grämlichkeit Buchs, sowie die gelehrte Blindheit Bergers auf die Spitze getrieben sind und der Rath Pilzig nur wieder ein anderer Abklatsch der allbekannten odiösen Tartüffemaske ist. — Einigermaßen Bedenken kann „Eine kleine Erzählung ohne Namen“ erregen. In der Ausführung rangirt dies Stück zweifelsohne unter die besten Producte Görners, der Stoff aber ist doch im Grunde recht unsittlich und paßt in seiner Trübseligkeit eigentlich viel mehr fürs Drama, als fürs Lustspiel. Ueber die Liebeleien Keppels mit Emma wollten wir nichts sagen, wenn dieselbe sich zuletzt nur nicht als dessen eigene Tochter auswiese. Daß Letztere ein uneheliches Kind ist und noch dazu Eines, das in seiner Verlassenheit den factischen Beweis eines doppelten Treubruchs von Seiten Keppels liefert, sowohl gegen ihre Mutter, wie gegen seine Frau, verleidet das Stück und unterdrückt die harmlose Stimmung, welche in der

Komödie herrschen soll. Warum auf Emma, warum auf Keppel solche Makel der Geburt oder der Gesinnung werfen? Ist es blos geschehen, damit der Charakter der Doris sich auf recht vortheilhafte Weise entwickeln könne? Das Entrée Farrenkrauts mit der Perrücke ist gar zu burlesk. Uebrigens aber gipfelt die Komik des Stücks in dieser Rolle. Die Verlegenheit des alten Herrn gegenüber Keppel und Doris, als er Jedem apart die Untreue des Anderen verrathen will, während er doch beide für gleich treulos hält, ist sehr ergötzlich. In der Ausführung findet sich, wie gesagt, überhaupt viel Hübsches. Hier und da erscheint die Mache, wie wir das von Görner eben gewöhnt sind, zwar etwas derb und handfest. Recht feine Züge sind es dagegen z. B., daß Doris in ihrer Erzählung nicht die Namen der betreffenden Personen nennt und den Schluß dann durch die versteckte ironische Frage vermittelt, ob Keppel, als geschickter Novellist, der er zu sein glaubt, sie nicht beendigen wolle? Das Lob strenger Moralität können die Stoffe noch mehrerer Görner'scher Stücke auch nicht beanspruchen. So spielen in „Sperling und Sperber oder der Sündenbock" zwei verheirathete kaufmännische Compagnons die Hauptrollen, von denen der Eine diese Compagnieschaft benutzt, um unter der Firma des Anderen allerlei leichtsinnige, einem Junggesellen besser, als ihm ziemende Streiche zu begehen. Der Brave, Getreue muß auf die Weise eine Zeitlang den Sündenbock abgeben. So will ferner in „C. A. G." ein eifersüchtiger Mann seine Frau prüfen, schickt ihr anonyme Geschenke und glaubt, da er das zweideutig lautende Billet einer

Freundin findet, seinen Verdacht bestätigt, bis sie ihre Unschuld darthut. Nicht vermag Letzteres der Herr Gemahl in „Immer ohne Frau“. Dieser zwar ungemein ergötzliche, aber keineswegs ebenso unschuldige Scherz, über dessen Leichtfertigkeit sich wohl Mancher ernsthafte Gedanken machen dürfte, schildert den komischen Schreck des auf der Reise nach verliebten Abenteuern spähenden Ehemannes, der im Hotel seine unbekannte Zimmernachbarin zu sich herüber einladet und, als diese kommt, in ihr seine eigene, ihm in begründeter Eifersucht nachgereiste Gattin erkennen muß. Man sieht also, Görner balancirt oft haarscharf an der Grenze des Erlaubten und kann sich nicht so durchgängig lauterer und ästhetisch gefälliger Stoffe rühmen, wie seine drei Vorgänger. Im Talente an und für sich steht er ihnen aber, wenn nicht gleich, so doch jedenfalls nahe. Er hat noch Mancherlei geschrieben, wovon wir hier nur die Titel anführen wollen, z. B. „des Herrn Magisters Perrücke“, „Alles durch Magnetismus“, „Durchgefallen und gewonnen“, „Ein glücklicher Familienvater“, „Aufgeschoben ist nicht aufgehoben“, „Pfingsten! denk' an Pfingsten“, „Auf Rosen“, „Wie man Landluft genießt“, „Eine freudige Ueberraschung“ u. s. w. Die von uns specieller erwähnten Stücke dürften zweifelsohne die bedeutenderen von allen sein. Gar nichts Rühmliches ist von der Posse: „Drei nette Jungen“ zu sagen. Man fühlt sich förmlich abgestoßen von diesem Machwerk, das sogar die gute und wirksame Idee des Nestroy'schen „liederlichen Kleeblatts“

in einer witzlosen und ordinären Variation zu Schanden macht. Auf Kosten der Schönheit und des Anstandsgefühls, der gesunden Vernunft oder der Moralität Gelächter erregen kann wohl ein rasches Bonmot, doch nicht ein Stück, das den ganzen Abend ausfüllt und immer auf Decenz, Moral und Vernunft zugleich losschlägt. Es sollte Niemand, der mit theatralischer Kunst sich befaßt, vergessen, daß auf der Bühne auch in der Posse die Grazien herrschen müssen. Die „drei netten Jungen" sind die gröbste Verirrung Görners. Wegen der Parodie: „die Waise von Berlin" soll er weiter unten nochmals von uns erwähnt werden.

Gleich hier wollen wir aber noch hervorheben, daß derselbe auch mit vielem Glück als Autor sogenannter „Kinderkomödien" aufgetreten ist. Als er die Regie im Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater zu Berlin bekleidete, wurden zur Weihnachtszeit darin Vorstellungen von und für Kinder arrangirt, und Görner schrieb zu dem Zwecke einige heitere Schwänke und dramatische Märchen, die der kindlichen Unschuld und Naivität in der That gar nicht so fern liegen — wir nennen z. B. „die Prinzessin von Marzipan und der Schweinehirt von Zuckerkand oder Hochmuth kommt vor dem Fall" u. s. w.

Endlich aber sei auch nicht vergessen, daß Görner mehrere Sololustspiele oder Declamationsscherze, wie man dergleichen zu benennen pflegt, verfaßt hat. Moritz Saphir mit seinem selbst so benannten „Sololustspiele" mag der Erfinder dieser Species von Stücken, wenn man so sagen darf, sein, und er werde

deshalb hier nachträglich noch von uns erwähnt. Die Autoren derartiger nur von einer Person ausgeführter Scenen und Declamationsstücke nehmen dabei natürlich specielle Rücksicht auf eine bekannte Bühnenvirtuosin, die der Kleinigkeit dann zu Erfolgen verhilft, wie diese im Grunde eben nur dazu da ist, das Talent Jener von recht glänzender Seite zu zeigen. Frau Frieb-Blumauer in Berlin und die pikante Soubrette Ottilie Génée können sich rühmen, die meisten solcher Sololustspielchen seien ihnen „auf den Leib geschnitten", wie der gebräuchliche Ausdruck zu besagen pflegt. Görner schrieb für jene z. B. den Scherz: „Man soll von seinem Nächsten nur das Beste reden" und „Erste Gastrolle des Fräuleins Veilchenduft oder Theatralische Studien", sowie für diese; „Vor dem Balle", „Gustchen vom Sandkrug" u. v. A. Auf Wohlanständigkeit und sittlichen Tact kommt es auch hier natürlich viel weniger an, als auf komischen Effect.

Verfasser solcher Paradestückchen für die genannte Ottilie Génée war und ist besonders jedoch ihr Bruder Rudolf Génée. Beide sind die Kinder des früheren Theaterdirectors in Danzig und dort auch geboren. Daß des Bruders schriftstellerisches Talent sich mit dem schauspielerischen Talente seiner Schwester in Verkehr setzte, lag nahe genug und so entstanden denn mit directem Bezug auf die Darstellungsmanier der Letzteren z. B. seine „Ehestandsexercitien". Die Bluette ist unterhaltend, doch vom psychologischen Standpunkte aus mindestens ebenso extravagant, wie die Krüger'sche Soloscene: „Ein schöner

Traum", worin Fräulein Friederike Goßmann zu brilliren weiß, oder wie das aus dem Dänischen des Heiberg übersetzte „Herzklopfen Emiliens", worin vor einigen Jahren Frau Auguste Formes in Berlin — damals noch als Fräulein Arens — Furore machte. — Was Génée's Lustspiele anlangt, so stehen sie etwa auf gleicher Stufe mit den Görner'schen. An und für sich ist seine Begabung vielleicht bedeutender und eines höheren Aufschwungs fähig, die Flüchtigkeit seines Schaffens hat jedoch einen solchen, wenigstens in beträchtlicherem Grade, bisher zu verhindern gewußt. In „Durch!" — welches Wort die Parole der danach charakterisirten Hauptfigur bildet — ist Stürmer ein frischer derber Charakter und Elise stellt in ihrer scheinbaren Gleichgültigkeit gegen die Eile des Verheirathetwerdens einen effectvollen Gegensatz zu dem Sturm und Drang ihres Liebhabers auf. Im „seltsamen Richter" ist eine bekannte Anecdote aus Lavaters Leben recht interessant dramatisirt, und in „Müller und Schulze" das aller Orten populäre Kleeblatt der zwei komischen Kladderadatsch-Figuren al fresco nach dem Leben gezeichnet und so auf die Bühne gebracht. Dem „Vermächtniß" machen wir vor allem den Vorzug übertriebener Länge; denn was drei Acte hindurch dauert, konnte füglich in einem abgemacht werden. Dann würde für den Zuschauer ein ungetrübtes, wenn auch nicht schwer wiegendes Amusement entstanden sein. Besonders glauben wir, daß, wenn die dem modernen Leben nicht eben glücklich abgelauschten Gestalten Borgfelds und Gümpels fehlten, dieselben nicht ver-

mißt werden würden; sie sind so ziemlich ganz überflüssig. Die Pointe des Stücks beruht auf einer erst nach vielfachen Misverständnissen offenbar werdenden Personenverwechslung und man kann sagen, daß die Scene, worin Alfred endlich erfährt, daß nicht Frau v. Bieler seine Tante ist, die er heirathen soll, sondern vielmehr das junge Mädchen, die er sich zur Gattin wünscht, recht fein und wirksam durchgeführt ist. — Im Allgemeinen darf auch das Lustspiel: „der neue Timon oder Soll und Haben" ganz günstig beurtheilt werden, wobei wir auf die marktschreierische Speculation im Nebentitel, der etwas von G. Freytags epochemachendem Roman: „Soll und Haben" profitiren sollte, nicht schweres Gewicht legen wollen. Baron Egbert ist in dem Stücke ein Verschwender; er wird jedoch, als er arm ist, kein Menschenhasser, wie Timon in dem mysteriösen Drama Shakespeare's, sondern bewahrt seine Heiterkeit, was eine frappante Wendung in der Behandlung des in seinen Grundzügen schon bekannten Stoffes bewirkt. Sehr effectvoll ist auch die Scene, in der Egbert und seine schmarotzerischen Freunde über den vermeintlichen Tod von des Ersteren Onkel, einem alten Geizhals, jubeln und dieser maskirt selber in der lustigen Gesellschaft ist. — Eine Abweichung von dem stellenweise sehr derben Realismus in Genée's Stücken machte seine Komödie: „das Wunder". Der Verfasser hat dafür einen duftigen Märchenstoff erfunden und glaubte, indem er denselben zu einem Drama formte, ein gemischtes Theaterpublicum der Gegenwart könne so weit aus sich herausgehen, seine politischen

und socialen Interessen zu vergessen und ihm zu folgen in seinen Mondscheinpalast, der vor dem, der ihn erst suchen muß, immer weiter zurückweicht und für nichts Raum in seinem Inneren hat, als für ein namenloses Sehnen. Der Verfasser hoffte, wie von einem Kritiker des Stücks ganz richtig bemerkt worden ist, erst auf ein anderes Wunder, bevor das seinige zur Geltung kommen konnte. Wie schlecht sich ihrer eigentlichen Natur nach Märchen im Bühnengewande stets ausnehmen müssen, haben wir weiter oben schon betont. Génée's Stück ist wirklich gar nicht ohne Poesie gedacht und entbehrt nicht einzelner sinniger Züge — doch daß es beim Publikum auf Kälte und Gleichgültigkeit stieß, wäre vorauszusehen gewesen. — Desto mehr schlug dann aber wieder sein Schwank: „Benjamin, der seinen Vater sucht" ein, der in der Hauptperson in der That eine Fülle natürlichen und ansprechenden Humors entfaltet, wenn das Ganze auch ziemlich gewöhnlich componirt ist. Endlich modernisirte Génée auch noch für seine Schwester ein Lustspiel des trefflichen Federici, welches ursprünglich nichts Anderes war, als eine italienische Variation auf das Thema der „bezähmten Widerspenstigen", und das Karl Blum schon vor 20 Jahren für Charlotte von Hagn bearbeitete. Dieser nannte es „Capricciosa" und Jener „Diavoletta" — das ist zwischen beiden Uebersetzungen so ziemlich der ganze Unterschied.

Der geistreiche Novellendichter Carl Frenzel kann hier nur vorübergehend wegen einer Soloscene, „Liebesbriefe" betitelt, erwähnt werden, die er ebenfalls für Ottilie Génée

berechnete. Doch um gleich hier noch von anderen Berliner Autoren zu reden, so nennen wir zuerst den jetzt schon ziemlich bejahrten, bekannten Seeromanschreiber und Verfasser der „Devrientnovellen", Heinrich Smidt. Sein Lustspiel: „So kann man's weit bringen" behandelt einen ähnlichen Stoff, wie Freytags „Journalisten", zwar nicht mit so feinem und glänzendem Geiste, aber doch auf recht wirksam komische Weise. Einiges Andere, wie z. B. „Unter'm Halbmonde", dürfte ohne Bedeutung sein. — Der durch seine originelle Schreibart auffallende Kritiker L. Klein lieferte bisher leider nur erst eine Komödie: „Der Schützling", die aber seine Begabung für das Lustspiel in unzweifelhafter Weise dargethan hat, weswegen es zu bedauern bleibt, daß er sich auf diesem Gebiete bisher noch so selten machte. Zwar ist es eine Sonderbarkeit, daß in seinem Stücke ein Kind in der Wiege die Hauptrolle spielt; die Handlung entbehrt auch der spannenden Verwickelung und im Grunde sind die zwei ersten Acte nur dazu da, um im dritten eine Begegnung der zwei Kaiserinnen Josephine und Marie Luise — der Gemahlinnen Napoleons — möglich zu machen; aber ist schon in jenen Aufzügen manche gute Situation, so erhält die erwähnte Scene im Schlußact so viel dramatisches Leben und ist mit so viel Feinheit zu Ende geführt, daß wir darüber die Mängel am Anfang des Stücks übersehen. Daß die beiden Kaiserinnen gegenseitig gar nicht erfahren, wer die Andere sei, muß als besonders treffend und wirksam hervorgehoben werden. Und zudem besitzt das Lustspiel auch noch drei scharf ausgeprägte und

ziemlich neue Charaktere: den Grafen Amberg, einen unschädlichen, aber sich wunder wie klug dünkenden österreichischen Diplomaten, ferner den Mouchard Bressant und endlich die Concierge Paturot. Beide letztere vollendete Gestalten sind allerdings nicht aus dem deutschen Leben entnommen, jedoch von Klein zuerst auf die deutsche Bühne gebracht. Die ci-devant-dame de la Halle, Frau Paturot, ist die Pariser Concierge, wie sie leibt und lebt. — Hans Wachenhusen, der humoristische Sittenschilderer und unermüdliche Tourist, lebt, wenigstens wenn er einmal von seinen Kreuz- und Querzügen sich kurze Zeit erholt, auch in Berlin und schreibt dann allerliebste Kleinigkeiten, ungefähr in der Art Wehl's, des Herrn v. Putlitz, Max Ring's u. A. Wir nennen hier außer den „Chemischen Briefen", dem „Sehr fleißigen Mann" und den „Drei Musikanten" besonders noch „Die glücklichen Inseln". Dies Stückchen behandelt einen Lieblingsstoff unserer Komödiendichter, d. h. eine „Krise" im Leben Neuvermählter. So oft derlei Ehestandsscenen auch schon auf den Brettern gesehen wurden — sie sind, wie es scheint, ein unerschöpfliches Thema, und noch nie fehlte es an neuen pikanten Beziehungen, die den altbekannten Gestalten frische Gewänder umhingen. Auch Wachenhusen gab eine Variation, und zwar eine recht unterhaltende, von Witz und Geist durchdrungene. Zwei junge Frauen plagen ihre Männer auf verschiedene Weise, die Eine durch Putzsucht, die Andere durch Eifersucht. Ein entscheidendes Ereigniß tritt ein, welches sie bessert, und die beiden Paare,

deren ehelicher Himmel bereits sehr umwölkt war, leben wieder wie im Paradiese, als wären sie Bewohner der „glücklichen Inseln", worauf der Titel des Lustspielchens schon hinzielt. Amusante Charakterskizzen und ein heiterer, gewandter, pointenreicher Dialog sind Vorzüge des gut erfundenen und durchgeführten Stückchens.

Wir sprechen weiter von dem als talentvoller Lyriker bekannten Julius Rodenberg — eigentlich, soviel wir wissen, Levy geheißen — der nach seiner Rückkehr von einer mehrjährigen Reise in England, Irland und Schottland gleichfalls in Berlin Wohnung genommen hat. Früher schon schrieb derselbe ein Liederspiel: „Waldmüllers Margret", zu dem Marschner die Musik lieferte. Hier haben ihn wir wegen eines zweiten, heiteren Singspiels zu erwähnen, das Goltermann mit einigen Melodien versah. „Ehen werden im Himmel geschlossen", sagte Saphir, „weil die Vermählten gleich nach der Hochzeit aus den Wolken fallen." Keinen so boshaft witzigen, aber einen desto harmloseren, annehmlicheren Aufschluß über den Ursprung jenes Sprüchwortes giebt das gleichnamige Stückchen von Rodenberg, dessen Hauptrolle von ihm für Friederike Goßmann berechnet wurde. Als selbständiger Erfinder des Inhaltes kann der Erstgenannte freilich nicht angesehen werden, denn sein Liederspiel ist nur die in eine hübsche scenische Form gebrachte Umschreibung des durch Pierre Levassor bekannt gewordenen Gedichts: „Ein Briefchen an den lieben Gott". Diesen bittet nämlich ein naives Bauernkind in seiner elternlosen Verlassenheit

schriftlich um einen braven Mann, benutzt den Almosenkasten an der Kirchthür zur Beförderung ihres Herzenswunsches und erhält als Antwort darauf den jungen reichen Besitzer des Dörfchens, der das niedliche Mädchen in ihrem rührenden Treiben belauscht hat. — Vorübergehend sei hier auch noch Otto Roquette, der liebenswürdige Sänger von „Prinz Waldmeisters Brautfahrt", wegen der stellenweise recht hübschen Erfindung und Sprache in seinem Lustspielchen „Waldeinsamkeit" erwähnt.

Zum Cyclus Berliner Autoren gehört endlich, mittelbar wenigstens, G. v. Moser, indem das Wallner'sche Theater die eigentliche Pflanzstätte seiner kleinen hübschen Bühnenstückchen geworden ist. Er selbst freilich, früher preußischer Gardelieutenant, lebt jetzt auf seinem Gute in der Lausitz. Wir können auch ihn einen zweiten Wehl und Putlitz oder vielleicht einen modernen Steigentesch nennen, denn diesem ähnelt Moser in der glücklichen Auswahl beziehungsreicher Motive aus dem gesellschaftlichen Leben, in dem Vertrautsein mit eleganteren Formen und in der feinen Stylisirung seiner Themata. Sein erstes Werk für die Bühne betitelte sich: „Er soll Dein Herr sein" und war eine niedliche Wiederholung des bekannten Stoffes, den zuerst wohl Bayards „Mari à la campagne" in Scene setzte. Dann folgten rasch hintereinander: „Ein moderner Barbar", „Krieg oder Frieden" und „Ein weiblicher Husar", von denen das anfänglich genannte Stück im Stoff zwar auch durchaus nicht neu war, jedoch in der Hauptperson

eine sehr drollige Zeichnung nach dem Leben vorführte. Das Zweite dieser Drei knüpfte an die damaligen Vorgänge in der Politik an — es entstand im Frühjahr 1859 — indem ein patriotisch gesinnter Vater nur dann erst einem jungen Officier Hand und Herz seiner Tochter zugesteht, als dieser gelobt hat, bei ausbrechendem Kriege muthig gegen den Feind ziehen zu wollen. Ganz abgesehen davon, daß die Wahl dieses Stoffes zu jener Zeit mindestens eine tactlose zu nennen war, gab der Verfasser freilich damit auch einen Beweis von der Flüchtigkeit seiner Production, insofern er eine noch schwebende und vorübergehende Stimmung im Volke für ein Bühnenwerk zu verwerthen suchte, dessen Handlung doch niemals blos momentane Geltung haben soll. Dadurch, daß Moser selbst sein Stückchen „Gelegenheitsscherz" nannte, ward nichts gebessert, und mit Recht meinte ein Berliner Kritiker warnend, „mit der Gelegenheit sei nicht gut scherzen; sie mache Diebe, aber keine großen Lustspieldichter". Flüchtigkeit oder Leichtfertigkeit darf man dem begabten Verfasser allerdings vorwerfen. Sie zeigte sich schon in dem eben besprochenen Stück, und machte sich in anderer Weise auch im folgenden wieder bemerkbar. „Ein weiblicher Husar" enthält mehrere heitere Scenen, doch sind sie der Art, daß ein nur einigermaßen prüdes Publicum leicht daran Anstoß nehmen kann. Einer lustigen Intrigue zu Liebe verkleidet sich nämlich ein junges Mädchen als Husar und wird durch verschiedene Umstände gezwungen, mit einem wirklichen Husarenofficier in demselben Gemach zu übernachten. Als dieser nun,

der darin natürlich kein Arg findet, es sich bequem zu machen beginnt, muß die kleine Abenteurerin wohl oder übel mit ihrem Geheimnisse herausrücken, nur damit das Negligée bei jenem nicht noch weiter fortschreite. Man kann sich denken, daß diese offenbar zweideutige Situation auch noch durch manches pikante Wortspiel ins rechte Licht gesetzt wird — genug, das Ganze verletzt jedenfalls das Decorum. Nicht aufs Neue solche sittliche Bedenken erregte der nächste Scherz: „Wie denken Sie über Rußland?" Er entstand auch im vorigen Jahre, als die politischen Parteien und Zeitungen sich viel mit der Frage zu schaffen machten, welche Stellung in den italienischen Wirren wohl das geheimnißvoll schweigende Rußland einnehmen würde. Jener Titel, auf dessen Frage eben auch, wie dort, keine Antwort erfolgt, war also eine harmlose Mystification, denn politische Beziehungen, die man hinter ihm wittern möchte, bilden keineswegs die Hauptsache in dem Lustspielchen, welches sich vielmehr gewisse Einbildungen und Vorurtheile der adeligen exclusiven Gesellschaft in unschuldiger Weise zu geißeln vorgenommen hat. „Eine unglückliche Liebe" folgte bald in der Reihe Moserscher Bühnenerzeugnisse. Hier wird einem jungen Mann sein in bedenklicher Weise zunehmendes Embonpoint unangenehm, er befragt darüber einen Arzt, und dieser ertheilt ihm den humoristischen Rath, sich zu verlieben; „Liebes-Leid und Lust" würde schon tüchtig ihm zusetzen und durch verschiedene Emotionen das Schwinden seiner Körperfülle zu Wege bringen. Ob das wirklich geschieht, danach wird dann freilich im Lust-

spielchen nicht mehr gefragt; genug, daß der Zweck der ganzen Intrigue erreicht und dem Patienten aus Einbildung seine Liebe für eine anmuthige Cousine zum Bewußtsein gebracht wird. Eine fingirte Eifersuchtsscene des Doctors, der den jungen Mann mit seiner eigenen Frau in Verdacht zu haben vorgiebt, bildet eine ergötzliche Episode. Aus dem Titel eines anderen Stückchens: „Das häusliche Gleichgewicht", erhellt schon, daß darin ein ergötzlicher Streit zwischen zwei Ehegatten über das Principat im Hause den Inhalt ausmacht. Launige Wahrheit der Erfindung, frische und kräftige Farben der Charakteristik, sowie Maß und Tact in der komischen Situationszeichnung sind hier, ebenso wie in der „Mondfinsterniß" und in „Ich werde mir den Major einladen" zu finden. „Die Leiden junger Frauen" beabsichtigen Effect durch den Gegensatz zweier Frauen, von denen die Eine, welche vor der Verheirathung ein kleines romantisches Verhältniß gehabt hat, verschiedene tragikomische Plagen und Mühen überstehen muß, um diese ihre Vorgeschichte dem Manne nicht merken zu lassen, während die Andere, die noch nicht irgendwie attachirt war, aber im Einerlei der Ehe einigermaßen Langeweile verspürt, zur Abwechslung nach kleinen verliebten Abenteuern lüstern ist. Im Suchen danach kommt jedoch auch sie in allerhand spaßhafte Verlegenheiten, und das sind denn ihre „Leiden", freilich Leiden eigener Art, die ein Moralist ganz anders benennen müßte. Das Talent des Verfassers für pikante Situationenzeichnung, sowie sein Geschick im Skizziren der Figuren zeigt

sich aber auch in diesem Werke, ebenso wie in seinen neuesten Versuchen: „Ebbe und Fluth" und „Der dritte Mann oder „Einer wie der Andere". Schließlich bleibt nur zu wünschen übrig, daß der Autor seine hübsche Begabung nicht immer nur an solchen einactigen, flüchtig hingeworfenen und oberflächlichen Scherzen ausgebe, sondern sich auch einmal an ein größeres Werk, an ein Lustspiel in ausgeprägterer Zeichnung und kunstvollerem Styl wage. Er schuf zwar schon ein mehractiges Stück: „Eine Frau, die in Paris war", doch hat dasselbe nicht eine solche Fülle der Motive in der Handlung, daß diese Ausdehnung gerechtfertigt wäre. Welcher Art der Stoff ist, geht bereits aus dem Titel zur Genüge hervor; es ist zwar vielfach Gelegenheit zu unterhaltenden Scenen da, doch fehlt die rechte Ausgiebigkeit und Bedeutung. Es scheint also wirklich, als ob des Autors Compositionstalent seine schwächste Seite wäre, und als ob er sich auch in Zukunft in den engen Grenzen halten müsse, die er von Anfang an seiner Production gezogen hatte.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Allerlei kleine Herren.

(Fortsetzung.)

Wir fahren in der Erwähnung von „allerlei kleinen Herren" fort, indem wir zunächst eine Gruppe von Schauspielern betrachten, die sich auch als Bühnenschriftsteller einigermaßen hervorgethan haben. Da ist zunächst der treffliche Darmstädter Charakterdarsteller Wilhelm Kläger. Er schrieb früher schon die unbedeutenden Gelegenheitsstückchen: „Ein Abenteuer im Luftballon" und „Vor Taschendieben wird gewarnt"; Beachtung verdient es nun, daß man an seinem Talente auch nach der productiven Seite hin noch plötzlich eine Vertiefung gewahr wurde, indem ein drittes Bühnenwerk, sein „Küchenroman" mannichfache Vorzüge in sich schließt. Der Autor zeichnet darin, und namentlich in der Hauptfigur des Slovaken Ferenz, ein frisches, provinziell gefärbtes Bild nach dem Leben, wobei er in glücklicher Weise gelungenen Scherz mit tieferem Ernst verflicht und seiner Arbeit sogar einen bedeutungsvollen historischen Hintergrund zu geben weiß. Auch seine folgenden Stückchen: „Der Präsident" und „Ich bin mein

Schwager" sind nicht ohne gute Eigenschaften des Humors und geschickter Scenenfolge. — In eben der Weise dürfen wir über ein Lustspielchen vom Braunschweiger Hofschauspieler Carl Schultes, der sich auch als Lyriker bekannt machte — es betitelt sich „Ein Roman in zehn Bänden" — sowie über mehrere Kleinigkeiten von dem pseudonymen Caltherack — sein eigentlicher Name ist Thalburg, und er war bis vor Kurzem Regisseur der Stettiner Bühne — urtheilen. Dieselben heißen: „Sein guter Freund", „So entsteht ein Lustspiel", „Er kann sich nicht entschließen", „Glück in der Liebe", „Nur keine Frau" u. s. w. Des genannten Verfassers Zauberspiel nach Kotzebue: „Rothmantel oder der verwunschene Barbier" ist freilich ein ziemlich verfehltes Machwerk. — Wir nennen ferner die „Zwei Häuser voll Eifersucht" vom Schauspieler Altmann, der außerdem noch Manches für das Theater schrieb. Das erwähnte Lustspiel ist wohl aber das Beste von Allen. Sollen wir dessen Werth abschätzen, so steht es sowohl hinsichtlich seiner Erfindung, als in Bezug auf Situation und Dialogisirung im Niveau etwa der artigen Benedix'schen Productionen. Ohne bemerkenswerthe Originalität des Vorwurfs bewegt es sich auf dem erheiternden und gemüthlichen Boden des Alltagslebens und benutzt die Scenen aus demselben mit drolliger Wahrheit und Bühnenkenntniß. Der eifersüchtige Hitzkopf Brumbach, der joviale Gourmand Lecker, der lachlustige Assessor Eichfeld, dessen schnippisches Weibchen, ferner die liebenswürdige Hausfrau Heloise und endlich das vorlaute Domestiken-

paar sind sammt und sonders schon bekannte und oft gezeichnete, aber gefällige und auch in der Wiederholung durch Altmann noch immer wirksame Typen unserer modernen Gesellschaft. — Ein anderer, nun schon verstorbener Schauspieler, Eduard Francke, seiner Zeit in Kassel thätig, zeigte sich nicht unbewandert im Gebiete der historischen Komödie, deren er zwei schrieb: „Am Hofe Heinrichs IV." und „Karls XII. einzige Liebe". Die gegebenen Charaktere sind hier mit vielem Geschick dramatisch zugespitzt und effectvoll ausgeschmückt, ohne die Treue zu beeinträchtigen Der Dialog ist gewandt, knapp, aber nicht frei von zu weit gehendem Gebrauch der Antithese und zu einer Vertiefung des Ausdrucks hinneigend, die der unmittelbaren Wirkung des Gedankens schaden muß. Von Francke's Lustspielen aus der Gegenwart, z. B. „Qui pro quo", „Eine Gefälligkeit ist der andern werth", „Kunst und Industrie" ꝛc. heben wir „den Verstorbenen" hervor. Es scheint dazu ein älteres Werk, „der Doppelpapa", benutzt, doch ist die Modernisirung des antiquirten Products recht gelungen und der Eindruck angenehm. — „Der Enthusiast oder T. F." ist vom früheren Schweriner Hofschauspieler, jetzigen Rostocker Director Ellmenreich, der auch als Componist einer Operette: „Der Schmied von Gretna-Green" sich dem Publicum vorgeführt hat. Das in dem genannten Stück behandelte Thema nimmt ein gewisses psychologisches Interesse für sich in Anspruch und gab dem Verfasser Gelegenheit zu mehreren originellen und gefälligen Situationen.

Es wird nicht unpassend sein, im Anschluß an diese darstellenden Künstler einen Intendanten, den des Gothaer Hoftheaters, Gustav von Meyern zu erwähnen. Seine Dramen — weitaus der beste Theil seiner Wirksamkeit — berühren uns hier nicht, im Felde der Komödie schuf er das sogar ins Französische übersetzte, aber ziemlich unbedeutende und interesselose Stück: „Wie man zu einem Lustspiel kommt", sowie ein patriotisches Lustspiel: „Die Heldin wider Willen", welches in den Zeiten der Freiheitskriege vor sich geht. Die Ereignisse der Geschichte werden darin so sehr mit der Fabel der Komödie verflochten, daß sogar ein Sieg der Verbündeten über die Franzosen die Katastrophe herbeiführt. Das komische Element soll also, ähnlich wie in „Minna von Barnhelm", einen nationalen Hintergrund haben, und das wäre ganz gut, wenn die Handlung in Form und Charakteristik nur auch Lessing'sche Feinheit offenbarte. Aber das Stück, das Anfangs vielversprechend in edlem Style beginnt, sinkt zuletzt zur Familienposse herab, welche den gebildeteren Geschmack zum mindesten gleichgültig läßt.

In ähnlich untergeordneter, wenig hervorragender Weise wirkten im Bereiche des Lustspiels die drei folgenden Dichter, die doch auf anderen Gebieten der Litteratur in viel bedeutenderer Art sich thätig erwiesen. Wir können nicht umhin, dies ausdrücklich zu bemerken, um die Betreffenden nicht in ein falsches Licht zu bringen. Eine sehr überraschende, bedenkliche Metamorphose ging mit der dichterischen Productionskraft Julius Hammer's, jetzt in Nürnberg, des weisen Sängers zahlreicher

Spruchpoesien, vor, als er sich einmal der Komödie zuwendete. Seinen früheren r vond, feinsten Bildung des Geistes und Herzens und dem gewähltesten Geschmacke zeugenden Werken nach zu schließen, mußte man denken, daß sein Lustspiel: „Auch eine Mutter“ sich nicht minder durch discrete und ästhetisch-gerechte Behandlung auszeichnen würde, wie erstaunt durfte man daher sein, als man es für nichts Besseres, als eine auf den unkritischeu Geschmack der großen Menge berechnete, zum Theil geradezu in niedere Komik ausartende Posse erkannte. Der Titel des Stückchens bezieht sich auf das Grundmotiv der Handlung, daß nämlich zwei junge Mädchen aus der Classe der Grisetten, um sich einmal das Vergnügen des Tanzens machen zu können, für 20 Groschen eine alte Trödlerin als zeitweilige Mutter engagiren, die sie auf einen Berliner Wohlthätigkeitsball begleiten soll. Hier spielt auch die Scene des Stücks, welches sich in einer Reihe ziemlich lächerlicher, aber bis dicht an die Grenzen des Erlaubten gehender Situationen entwickelt — mit einem Worte: Julius Hammer einst hätte den von ihm selbst mit so viel Nachdruck und Ernst gepredigten Spruch: „Schau um dich und schau in dich“ besser beherzigen sollen, als er ein Lustspiel zu schreiben unternahm; „festen Grund“ wird er mit solchen Arbeiten auf der Bühne nicht fassen, und es thut ihm „Einkehr und Umkehr“ noth, wenn er seinen guten Dichternamen behaupten will. — Zu Zweit nennen wir hier den pikanten Schilderer des Rococo in Roman und Novelle, Alexander v. Sternberg, der in seinen „Zwei Tanten“ ein Lustspielchen lieferte, das im Dia-

log zwar nicht ohne geistreiche Pointen, sonst aber viel zu breit ausgesponnen ist für den mageren und lange schon nicht mehr originellen Einfall, daß sich zwei Schwestern als ihre Tanten verkleiden. Theodor Körner, Marsano u. v. A. haben ganz Aehnliches in Scene gesetzt. — Drittens sei Arnold Schlönbach in Coburg erwähnt, der seine poetische Befähigung erst neuerdings noch durch das groß und imponirend angelegte Epos: „Die Hohenstaufen" vollgültig erwiesen hat. Dagegen ließ sein früheres Stück: „Nicht jede Liebe ist Liebe" so Manches zu wünschen übrig, und auch das folgende: „Eine glückliche Wendung" war keine glückliche Wendung in seiner practischen Lustspielbefähigung.

Besseres ist von Levin Schücking in Cöln, dem Meister des historischen Sittenromans, zu sagen, der sein Geschick im Auftragen treuer Localfarben auch in einer geschichtlichen Komödie: „Anno 1760 oder die Belagerung von Graslingen" bewährte. Es wird uns hierin ein ergötzliches, sich durch frisches und kräftiges Colorit auszeichnendes Gemälde aus der Periode deutscher Kleinstaaterei im vorigen Jahrhundert vorgeführt, und wenn die Handlung zwar einer eigentlichen, spannenden Verwicklung ermangelt, so ist doch eben die Charakteristik der Figuren, und namentlich des Reichsgrafen Cosimus, des Bürgermeisters Erchenrodt und des Syndicus Schaumlöffel, so humorvoll und hinsichtlich der historischen Wahrheit gelungen, daß darin ein nicht verächtlicher Werth des Lustspiels besteht. Schade, daß es, wer weiß durch welche Zufälle nur

wenig bekannt geworden ist — ein Schicksal, das übrigens auch Levin Schückings andere hierher gehörige Stücke: „Die Prätorianer“, „Vertauschte Schicksale“ und „Ein Redekampf in Florenz“ theilen, während doch seine Romane sich einer so ausgebreiteten Beliebtheit erfreuen.

Die letztgenannte declamatorische Studie, der zwischen zwei Personen der beiden Geschlechter über den Vorrang eines derselben entbrannte „Redekampf in Florenz“ ist eine jener Variationen auf das Thema der Donna Diana, deren wir hier gleich noch mehrere anführen wollen. So wird des Breslauer Kritiker Max Kurniks Lustspiel: „Ein Mann“ hierher gehören, welches seinen Verfasser als einen in Composition und Durchführung verständig verfahrenden, einer interessanten und scharfen Charakterzeichnung fähigen Dramendichter uns kennen lernte, wogegen zwei folgende Stücke: „Simson und die Philister“ und „Er will beneidet sein“ ziemlich abstachen und ohne Beachtung blieben. Und ebenso sind „Die Liebesleugner, vom Frankfurter Marinerath Wilhelm Jordan eine neue und zwar eine der brillantesten Variationen auf jenes alte Lustspielthema. Sein Werk hat vor dem Original denselben Vorzug, wie Wilhelmi's „schöne Schwester“: wie dort Maitland, hat hier nämlich Graf Leo keinen Perin zur Seite und er bedarf dessen nicht, denn er weiß schon aus sich selber, wie er seine Männlichkeit zu salviren hat. Auch unterscheidet sich Jordans Gräfin Aurora von Donna Diana auf ganz ähnliche Weise, wie Wilhelmi's Eugenie. Allerdings liebt sie nicht von

Anfang an, aber sie verschließt sich nicht ohne Weiteres jeder wärmeren Regung, sondern hat sich nur ein männliches Ideal gebildet, an das noch Keiner heranreichte, bis in Graf Leo sich endlich findet, was sie so lange vergeblich suchte. Weniger Lob, als in der Anlage der Charaktere, verdienen freilich die in Rede stehenden deutschen Lustspiele in der Ausführung des Einzelnen, insofern, wie wir schon oben sagten, der Dialog bei Wilhelmi ziemlich oberflächlich und wenig geistvoll, die Diction bei Jordan dagegen so pointenreich ist, daß des Guten gar zu viel gethan scheint. Denn in der That, das Kreuzfeuer der witzigen und spitzfindigen Wortbataille zwischen Leo und Aurora, zuerst lustig genug anzuhören, knallt so unaufhörlich, daß uns zuletzt die Ohren summen, und wir das Ende herbei wünschen, umsomehr da nicht jeder Schuß trifft, sondern viel Munition unnöthig verpufft wird.

Bei Jordan fallen uns gleich noch zwei andere Frankfurter Dichter ein, zuerst Theodor Gaßmann, dessen „Plauderstunden" ein mit gesellschaftlicher Feinheit durchgeführtes scherzhaftes Duo zweier Personen sind, die sich nach witzigem Hin- und Herreden, welches das innere Gefühl verdecken soll, endlich doch in Liebe vereinigen, als der gegenseitige Stolz von dem gegenseitigen Wohlgefallen besiegt ist. Das Stückchen, welches große dialogische Reize aufzuweisen hat, ist ganz in der Manier der französischen Proverbes gehalten. Mit viel größerem Geschütz agirte dann der Autor in dem Schwanke: „Er reist für Bollinger", dessen Derbheit in gerade keinem er-

freulichen Gegensatz zu der graziösen Plauderei in den „Plauderstunden“ sich befand. Ein Lustspiel: „Prinzessin Ilse“ ist uns nicht bekannt geworden, während das Zauberspiel: „Die Blumengeister“ als anmuthige, wenn auch eigentlich wohl nur dem Decorationsprunk und den Maschinerieeffecten zu Liebe geschehene Inscenesetzung der Grandville'schen Einfälle in seinen „Fleurs animées“ gelten kann.

Auch Joseph Rank in Nürnberg, der beliebte Dorfgeschichtenerzähler aus dem Böhmerwalde, wagte sich neuerdings noch einmal aufs dramatische Gebiet, nachdem sein Trauerspiel: „Der Herzog von Athen“ ziemlich spurlos vorübergegangen war. Das betreffende Stück: „Heidenglück“ betitelt, tritt nicht mit den Prätensionen einer historischen Tragödie auf, sondern hält sich in den bescheidenen Grenzen einer Posse im Raimund'schen Genre, hinter deren ausgelassenen Späßen und tollem Geistertreiben eine gewisse ernste Tendenz sichtbar wird, was dem Ganzen auch einzig und allein Halt und Werth zu verleihen im Stande ist. Ein plötzlich reich gewordener Bauer ist auf dem besten Wege, ein träger Arbeiter und verschwenderischer Müßiggänger zu werden, doch die kluge List seiner Frau rettet ihn noch zeitig genug vor der drohenden Gefahr. Sie läßt nämlich das viele Geld auf einmal verschwinden, und der Mann muß nun glauben, es sei ihm gestohlen worden. Da denkt er einfach: Wie gewonnen, so zerronnen, findet sich leicht wieder in seine Armuth und wird aufs Neue, was er schon früher gewesen ist, ein braver, fleißiger, sparsamer Mensch. Als nach

einiger Zeit die Frau seine Besserung für vollendet hält, kommt natürlich der vermißte Schatz wieder zum Vorschein und nun lebt Alles in Freude und Herrlichkeit. Das Stückchen ist gerade nicht von Bedeutung, bekundet aber in der Ausführung poetischen Sinn, und die harmlose, gemüthliche Stimmung darin wirkt erfrischend.

In dem Gemisch von realer Wirklichkeit und fantastischem Zauberwesen erinnert an Raimunds Stücke auch P. F. Trautmanns: „Moderner Faust", während diese Posse sonst allerdings nichts weniger als einen Wienerischen Localcharakter an sich trägt. Die ganze Composition ist jedenfalls originell. Wie die Poltergeister des alten germanischen Volksglaubens, die Spukgestalten des täppischen Puck und seiner Elfen dazu kommen, gleich himmlischen Heerschaaren mit dem Teufel um eine arme Menschenseele zu streiten, sehen wir freilich nicht ein. Doch wie dem auch sei, und wenn auch manche Fadaise mit unterläuft, das Stück ist doch reich an interessanten Episoden und schlagenden Effecten in Wort und Handlung, reich auch an Witz und Satyre, und daneben ansprechend durch sprachliche Vorzüge. Das Gelungenste ist die Rolle des Mephisto. Dieser Trautmann'sche Höllensohn kann sich wirklich von Ferne neben seinem Goethe'schen Bruder sehen lassen; er ist namentlich in seinen Einfällen und Reden nicht ganz aus der Art geschlagen, während er sich übrigens freilich zu unachtsam zeigt und gar nicht daran zu denken scheint, daß und wie denn Puck seine Wette zu gewinnen suchen würde? Mephisto

ist übrigens in so hohem Grade Hauptperson, daß das Stück nach ihm benannt sein sollte. Wenigstens hat Stromer nichts vom Faust an sich, als daß der Teufel auch nach seiner Seele lüstern ist. Und so ist denn nicht zu leugnen, daß das Ganze an Bedeutung sehr gewonnen haben würde, wenn wirklich Faust, „der moderne Titan", wie bei Goethe als tragische Gestalt, so hier im Brennspiegel des Humors erschienen wäre. — Auch sonst noch schrieb Trautmann — der nicht mit dem Münchener Sittenschilderer Franz Trautmann verwechselt werden darf — mancherlei, zum Theil recht gefällige und von guter Erfindungsgabe zeugende Bühnenstückchen, wie „Ein Feind der Mode", „Ein Don Juan wider Willen" (nach einer Novelle der Flygare-Carlén bearbeitet), „Onkel Quäker", „Auf Freiersfüßen", „Die Zwillinge", „Ein guter Kerl", „Wagen gewinnt", „Ein abschreckendes Beispiel" u. s. w. Wir können natürlich über alle diese und in der Folge noch zu nennende Kleinigkeiten nicht eingehend und umständlich aburtheilen; es muß genügen, sie einfach zu benennen und die Art der Verfasser im Allgemeinen zu charakterisiren. Trautmann wird am richtigsten gewürdigt sein, wenn wir ihm seine Stelle in dichter Nähe neben Görner anweisen.

Einen derartigen Platz kann auch Wilhelm Floto beanspruchen mit seinen kurzen Lustspielchen: „Das Sonntagsräuschchen", „Der grüne Mann", „Herrenkniffe und Dienerkniffe", „Der Friedensstifter", „Ein Schalk", „Der Hypochondrist" u. s. w. Es ist mancher glücklich dem

Leben abgelauschte Zug und manche humoristische Wendung in diesen Stücken, wenn sie auch fast durchgängig noch etwas manierlicher gehalten sein könnten. Die Stoffe sind im Grunde nicht neu, aber durch irgend welche, mehr oder weniger erhebliche Zuthat eigener Erfindung werden sie meist nochmals schmackhaft gemacht. Im Ganzen sei gesagt: diese Lustspielchen entsprechen mittleren Anforderungen. — In eben dem Sinne reden wir von den Stücken, welche Alexander Elz zu ihrem Autor haben: „Müller und Miller", „Ein fleißiger Mann", „Der erste August", „Die Maskerade vor der Maskerade", „Haßt er die Frauen oder scheut er nur die Ehe?" u. s. w. Der glücklichste Wurf, welchen der letztgenannte Verfasser that und womit er sich auch formell zu einer noch feineren Manier, als ihm für gewöhnlich eigen ist, emporschwang, ist das allerliebste Lustspielchen: „Er ist nicht eifersüchtig" — ein heiteres Gemälde aus dem Leben Neuvermählter, wie es Benedix, Bauernfeld, Putlitz u. A. nicht ansprechender hätten zeichnen können. Die junge Gattin, welche ihrem Gemahl schmollt, weil er nicht eifersüchtig ist, darf ein reizend graziöses Charakterbildchen genannt werden und ebenso wahr und mit ergötzlichen Nuancen begabt erscheinen die Figuren des Doctors und des alten gemüthlichen Onkels, der sich gern in Familienangelegenheiten mischt. — Ganz kurz seien im Bunde der vorerwähnten dann auch noch zwei schon Verstorbene genannt: Julius Eduard Hartmann, der ein geachteter Kritiker Leipziger Blätter war, und in seinen journa-

listischen Aufsätzen sich als Mann von so viel weltmännischer und ästhetischer Bildung zeigte, daß man über die Flachheit und Trivialität seiner Theaterstücke, z. B. „Alte Liebe rostet doch“ und „Des Teufels Großmutter“ billig erstaunen muß, sowie ferner J. Mendelssohn, bei dem im Gegentheil diese Trivialität seiner dramatischen Sachen: „Ueberall Jesuiten“, „Eine quittirte Rechnung“, „Civil und Militär“ u. s. w. sehr begreiflich erscheint, wenn wir bedenken, daß er ein Mann des Gewerbes war und sich nur durch eifrige Privatstudien in die Möglichkeit versetzte, auch litterarisch, wenngleich natürlich nicht hervorragend, thätig zu sein.

„Jean Favard“, das unbeachtet gebliebene Erstlingswerk Emil Brachvogels, des jetzt so berühmt gewordenen Dichters des „Narciß“, ferner „Ein Tag im Gasthofe“ und „Die Zeitvertreibe“ von den zwei nicht unbegabten Lyrikern Friedrich Ruperti und Gisbert von Vincke, „Liebe um Liebe und Treue um Treue“ vom Münchener Melchior Meyr, dem trefflichen Autor der „Erzählungen aus dem Ries“, sowie „Die Hypochondercuren“ von Rudolf Reichenau, der neuerdings durch seine niedlichen Schilderungen „aus unseren vier Wänden“ so großes Glück gemacht hat, mögen als vereinzelte, und wenigstens nicht auf besondere Befähigung für die Komödie hindeutende Erscheinungen nur der Vollständigkeit wegen hier erwähnt werden. Auch das großartige Genie Otto Ludwigs, des ersten Tragöden der Gegenwart, soll sich einmal im Lustspiele versucht und ein unge-

drucktes heiteres Stück: „Die Frau Mutter“ geschrieben haben. — Fortgesetzt will, wie es das Ansehen hat, auf dem Gebiete des Lustspiels Georg Horn thätig sein. Dieser schrieb zuerst in Gemeinschaft mit Feodor Wehl die Kleinigkeit: „Eine glühende Kohle“, d. h. wohl, Horn erfand die Bagatelle und Wehl stutzte die Form derselben, welche noch sehr von Anfängerschaft zeugen mochte, etwas zu. Ein Liebhaber wird darin dadurch auf die Probe gestellt, daß er eine glühende Kohle in der Hand halten muß. Weiter lieferte der genannte Autor die „Experimente des Herzens“, deren vorwiegend psychologischem, zum Theil sogar von Raffinement nicht freiem Thema er aber noch nicht ganz gewachsen erschien. Dagegen betrachtet ist nun sein drittes Stück: „Die neue Welt“ unbedingt ein beträchtlicher Fortschritt. Im Titel ist nicht etwa, wie in einer gleichzeitig erschienenen Posse von Friedrich Kaiser, die denselben Namen trägt, America gemeint, sondern das Leben der Gegenwart mit seiner vollständig neuen Physiognomie im Gegensatz zum Leben der altfränkischen Zeit, einer noch gar nicht fernen Vergangenheit. Repräsentanten des Geistes, der damals herrschte, weilen, altgeworden, noch unter uns, und mit ihren Begriffen und Anschauungen kommt die neue Generation, die Jugend, allerwegen in Conflict. Man muß zugeben, daß solch ein Conflict, wo er nicht zum Ernste ausschlägt, sondern in Heiterkeit sich auflöst, eines der ergiebigsten Lustspielmotive sein kann, die es giebt; doch hat G. Horn den Stoff nicht so, wie es möglich wäre, ausgebeutet. Züge von

Feinheit und Geschick, Gestalten voll Komik und Naturtreue, Scenen voll Humor und Bühnenwirksamkeit finden sich allerdings; aber dem Ganzen fehlt es an Tiefe der Auffassung, an Bedeutsamkeit einer lebensvollen Moral. Die Liebe ist es im Horn'schen Lustspiele namentlich, welche die Verwickelungen und den Zusammenstoß der beiden Generationen hervorbringt; die Hauptfigur ist jedoch eine alte Baronesse, die sich dem Plane, durch ihr Gut die Eisenbahn gehen zu lassen, entschieden widersetzt, weil sie auch in der Erfindung der Dampfkraft nur eine unnütze und heillose Neuerung erblickt. Ohne Talent ist G. Horn durchaus nicht, und wenn er seine Begabung noch weiter auszubilden und zu kräftigen vermag, dürfte in Zukunft Gutes von ihm zu erwarten sein.

Gleiches gilt von Eduard Hobein, einem Advocaten in Schwerin, dessen erstes und bisher einziges Bühnenwerk sich „Mazarins Pathe" betitelt. Es beruht auf einer Anecdote, die freilich ein Franzose besser motivirt haben würde. Ein weggejagter Goldschmiedsjunge besinnt sich in seiner Noth darauf, daß der Cardinal, damals noch Capitän, bei ihm Gevatter gestanden; sein Taufzeugniß weist den früheren Namen des jetzt Allmächtigen auf, und des Gamins Glück ist gemacht, gelingt es ihm, zur Audienz zu kommen. Er drängt sich in die Küche des Ministers, wirft sich heimlich die Livrée um und überbringt dem Cardinal zum Frühstück die Chocolade. Dieser dreiste Witz überrascht und gefällt dergestalt, daß Mazarin ihn als Pathe in feierlicher Hofscene empfängt, sich auf seinen Arm stützt

und bei den Bittgesuchen der Höflinge seine naiven Einfälle entscheiden läßt. Der Gamin als Geheimerath und von Bittstellern umschmeichelt, lieferte eine artige Situation voll Neckerei und Schelmerei. Allein die Scene ist nicht ungezwungen genug herbeigeführt.

Eine eigenthümliche Bewandtniß hat es mit des politischen Flüchtling Gustav von Franckh's Stücke: „Der Oberrock eines Diplomaten", insofern das deutsche „Originallustspiel" ursprünglich für das Londoner Haymarkettheater geschrieben und dort in einer Uebersetzung von William Brough unter dem Titel: „The Tale of a coat" auch zuerst aufgeführt wurde. Der bekannte Schauspieler Charles Mathews — jetzt, ebenso wie der deutsche Autor, bereits verstorben — interessirte sich für die Hauptrolle und betrat darin verschiedene englische Bühnen als Gast; das Glück, welches bei der Gelegenheit sein Stück in England machte, ließ es dem Verfasser wünschenswerth erscheinen, daß es auch in Deutschland zur Darstellung gelange, doch ist es, so viel wir wissen, nur in Leipzig einmal, und zwar ohne Beifall gegeben worden, obgleich es nicht ganz ohne Geist und Talent gefertigt ist. Man kann es ein Intriguenstück nach dem Muster der modernen Pariser Komödie nennen, d. h. eine lebendige und effectvolle Situationszeichnung drängt das Streben nach Charakteristik in den Hintergrund und diese selber wird nur in Umrissen und schwachen Anfängen bemerkbar. Die Handlung ist nicht übel erfunden, bietet aber für eine Ausdehnung in drei Acten zu wenig Stoff.

Mild genug werden des nach Amerika ausgewanderten Revolutionär Carl Heinzens Lustspiele beurtheilt sein, wenn wir sie hier schließlich als Curiosa aufführen. Ihre Lectüre muß das lebhafteste Erstaunen, ja Indignation hervorrufen. Sie sind nicht ohne Humor, aber voller Uebertreibungen, ohne jeden feineren Schliff und mit den gröbsten Strichen gezeichnet. Oft artet Dialog und Erfindung geradezu ins Rohe und Gemeine aus. Eines der beiden Stücke betitelt sich: „Die deutschen Organisten der Bildung in America" und schildert das dortige Treiben der Journalisten, freilich nur der allerniedrigsten, gesinnungslosesten Vertreter der Presse. Das andere Stück heißt nach der Hauptpartie „Professor Irrwisch" und spielt in Deutschland. Es kehrt sich gegen die Lächerlichkeiten des deutschen Stockgelehrtenthums, wie gegen die Romantik und sentimentale Ueberspanntheit, die sich in der Dichterin Minna Ueber personificirt, und gegen die Denunciationswuth und Demagogenriecherei, als deren Repräsentant ein Polizeibeamter erscheint.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Allerlei kleine Herren.

(Schluß.)

Wir fahren immer noch weiter fort in der Aufzählung der „kleinen Herren", die — fast scheint es so — gar kein Ende nehmen wollen. Nicht unerwähnt dürfen wir den blinden Leipziger Dichter Theodor Apel lassen, dessen „Nähkäthchen" vor einigen Jahren die Runde über alle deutschen Bühnen machte und überall einen gemüthlich anheimelnden Eindruck hervorrief. Schon der Titel läßt vermuthen, in welchem Boden es wurzelt: eingreifend in die modernen socialen Verhältnisse, behandelt es ein Sujet, welches zwar oft schon eine Aufgabe der Bühnendichter abgab — die Liebe zwischen Individuen verschiedener Stände nämlich — aber in solcher Weise, daß es seine Wirkung auf ein unbefangenes und sich hingebendes Publicum nicht verfehlen kann. Der Dialog berührt wohlthuend durch seine ungezierte, feine, glatte und theilweise schwunghafte Form und die ganze Färbung des Stücks zeichnet sich durch gemüthvolle Wärme, Frische der Gesinnung und

maßvolle Heiterkeit aus. In den besonders in den zwei letzten Acten interessanten Situationen herrscht sinnige Beobachtungsgabe und munteres Leben. Freilich aber hat die strengere Kritik trotz dieser anerkennenswerthen Vorzüge des Stücks Manches daran auszusetzen und namentlich an der Figur des Nähkäthchens selbst. Ihre ganze Haltung entspricht fast zu wenig dem ihr vom Dichter angewiesenen bescheidenen Platze in der Gesellschaft; sie überwindet am Ende doch die Vorurtheile der höhergestellten Familie mehr durch ihr savoir-vivre, ein Vorzug, der ziemlich unmotivirt dasteht, und durch den für den Kern der Handlung unwesentlichen Umstand, daß sie dem Geliebten das Leben gerettet — beiläufig, doch ein etwas gar zu verbrauchter Theatercoup — als durch das vom Verfasser jedenfalls gewollte Princip, daß Mesalliancen in der Gesellschaft da aufhören, wo der Adel des Herzens und der Gesinnung bürgerliche Standesunterschiede ausgleicht. Uebrigens kann man auch wohl mit Recht anführen, daß es ihr eigentlich sehr leicht gemacht wird, sich den Platz in der vornehmen Familie zu erringen. Malwine von der Rosen ist eine Allen zu verhaßte Person, als daß nicht schon darin, daß man gegen sie Opposition machen will, für Nähkäthchen eine Avantage läge, und Emiliens Herz hat sie schon im Voraus durch deren Liebe zu Bruder Ferdinand gewonnen. Würde Malwine von ihren Verwandten nicht mit so scheelen Augen angesehen, und wünschte Emilie Anfangs die unbekannte Nähterin nicht sowohl in festem Vertrauen darauf, daß ihr Bruder seine ernstliche Liebe nicht

an eine Unwürdige verschenken werde, und aus natürlicher Herzensgüte kennen zu lernen, sondern vielmehr theils etwa aus einer kleinen Emancipationsgrille, theils aus Neigung zu gutartiger Intrigue — Motive, die Nähkäthchen eben auch bald in wirkliche Theilnahme und Liebe verwandeln müßte — so würde schließlich der Sieg der Letzteren ein noch glänzenderer werden und vielleicht auch die ganze vornehme Gesellschaft noch schärfer und treuer porträtirt sein. Trotz dieser Bedenken ist aber Apels Stück jedenfalls eine von vielem Bühnentalent und Tüchtigkeit zeugende Arbeit, und namentlich Ansprechendes und Erfreuliches wurde vom Autor in der Zeichnung mehrerer Nebenfiguren, wie des alten Generals, der Geheimräthin und der beiden jungen Barone geleistet. — Auf ähnliche Weise componirt erschien dann auch des Verfassers „Tochter des Präsidenten“, ja dem Stoffe nach erhielten wir in diesem Familienbild aus der Gegenwart sogar ein directes Seitenstück zu dem früheren Werke. Wie dort nämlich die Liebe eines jungen Officiers zu einem niedrig geborenen Mädchen den Mittelpunkt der Handlung ausmachte, so hier die Liebe eines adeligen Fräuleins zu einem Manne von bürgerlicher Abkunft. Wir können aber über dies Lustspiel um so kürzer weggehen, als die Manier, in der es geschrieben, eben erst des Weiteren von uns besprochen worden ist. — Eine dritte Komödie: „Junge Männer, alte Weiber“, genügt im Stoffe freilich nicht den strengsten ästhetischen Anforderungen. Die Darstellung einer Frauensperson, die, schon bejahrt, noch immer — sit venia verbo — manns-

toll ist, sei es nun überhaupt noch als Unvermählte, oder sei es als Wittwe, ist eben kein erfreuliches, wenn auch oft komisches Bild, welches wir zwar aus dem Bereiche des Lustspiels nicht ganz verbannen können — denn der Charakter existirt wirklich — welches uns aber unsere Dichter schon gar zu häufig vorgeführt haben, als daß man nicht lebhaft wünschen müßte, eine gehörig lange Zeit in Zukunft davon verschont zu bleiben. Im Apel'schen Lustspiel hat solch ein schon bejahrtes Mädchen mit einem jungen Bruder Liederlich eine Ehe geschlossen und in diesem Factum liegt der kranke Nerv des Stücks. Die geschilderten Verhältnisse lassen, unästhetisch wie sie sind, keine günstige, wahrhaft behagliche Stimmung in uns aufkommen, zumal da noch manche Unwahrscheinlichkeiten damit verflochten sind, so namentlich die Creirung des vom Förster Grunewald fortgelaufenen Dieners Stiefel zum Dr. Schuhmacher. Nicht so arg ist es mit dem zweiten „alten Weibe" des Titels; in der Zeichnung der Frau Zimmermeisterin sind doch die Farben nicht so grell aufgetragen, wie in der Renatens, und am Ende nimmt sie, die auf einen hübschen Gesellen ihr Auge geworfen hatte, Vernunft an und willigt in dessen Heirath mit einer jungen Verwandten. Man kann sich wirklich an dieser Gestalt erfreuen, und würde es um so mehr, wenn es nicht dem Verfasser eingefallen wäre, sie ihrer Cousine einen Preis in Geld versprechen zu lassen, wenn sie ihr den Begehrten zum Manne zuführen werde. Immerhin könnte sie auch noch zehn Jährchen jünger sein, als im Stücke angegeben ist. Außer den ge-

rügten Mängeln, woran wohl vor Allem der ungehörige Stoff Schuld sein mag, finden wir in dem Lustspiele aber sehr viel Gutes. Mag es auch zum Schluß hin etwas breit ausgesponnen sein, das Ganze zeugt doch wieder von entschiedener Anlage zu natürlicher Gestaltung, der sich ein gesunder und gemüthlicher Humor zugesellt, und in dem Oberförster, wie in dem jungen Liebespärchen Gustav und Emma sind drei reizende Lustspielskizzen geschaffen. — Ein viertes Stück Theodor Apel's: „Die unverdiente Nase" ist ein aus drei ziemlich kurzen Acten bestehender Scherz, welcher wegen der einfachen, von vornherein weder auf reichen Inhalt, noch auf künstliche Verwickelungen berechneten Handlung allerdings nicht weiter, als es geschehen, ausgedehnt werden durfte, und kann sich unseren Beifall besonders dadurch erringen, daß er, im Gegensatz zu manchen anderen nicht oder wenig auf nationaler Basis beruhenden Stücken nicht blos in deutscher Sprache geschrieben ist, sondern auch ächt deutsche Verhältnisse und Persönlichkeiten zur Darstellung bringt. Man darf wohl nicht bestreiten, daß unser Beamtenstand und namentlich der subalterne, sich bis in die jüngste, Alles nivellirende Zeit hinein vieles Eigenthümliche, was ihn von dem des Auslandes unterscheidet, in seinem Wesen und Charakter erhalten hat. Die Hauptfigur des Apel'schen Stückes, der alte Calculator Ludolph Nußmüller, verleugnet diesen nationalen Typus nicht und weil in ihm gerade nur die ergötzlichen, und keineswegs die unangenehmen Seiten des deutschen Beamtenthums zum Vorschein kommen, begrüßen wir

ihn nicht nur als einen alten, sondern auch als einen lieben Bekannten. Der erste in seiner Wohnung spielende Act, in dem außer ihm, seiner braven Hausfrau und seinem hübschen Töchterchen noch der Liebhaber der letzteren, sowie ein College des Vaters erscheinen, heimelt uns an wie eine Idylle aus guter alter Zeit. Bedeutend sind diese Menschen nicht, aber achtbar und liebenswerth. Im zweiten Acte tritt als andere, nicht minder treffend gezeichnete Hauptfigur des Stückes auf: der jüngere und gleichnamige Vetter Nußmüllers, ein etwas boshafter und leichtsinniger Mensch, an dessen Statt unverdienterweise der Calculator „die Nase von Oben" erhält. Im dritten Acte endlich löst sich das Mißverständniß zur Zufriedenheit auf, und das Stück schließt mit einem besonders im engeren Vaterlande des Dichters, in Sachsen gebräuchlichen Witzwort, welches, schon im Nebentitel enthalten, geschickt mit dem Ende verflochten ist und dasselbe sehr wirksam und ergötzlich macht. Der Nebentitel lautet nämlich: „Wie Calculators in die Boomblüth machen". — Außer diesen mehractigen Stücken schrieb Apel auch noch zwei Kleinigkeiten in einem Act: „Der Hausarzt", ein ansprechendes, wenngleich der Handlung so ziemlich ganz entbehrendes Genrebild aus dem Familienleben, sowie „Ein Abenteuer Ludwig Devrients", worin den Virtuosen der Kunst eine dankbare Verwandlungsrolle geboten ist.

„Die unverdiente Nase" erinnert unwillkürlich an ein nicht lange vorher entstandenes Lustspiel: „Personalacten" von dem pseudonymen Charles L'Egru, einem im Magdeburgi-

schen angestellten Prediger, Namens Gruel. Vielleicht hat Th. Apel dieses Stück auf sich influiren lassen, wenn er — um ihm dies nicht zu vergessen — den Stoff auch wesentlich modificirt hat. „Die Personalacten" haben fühlbare Längen und sind für die Kargheit des Sujets zu breit angelegt, aber die Charakterzeichnung der einzelnen Figuren und ihre Verwebung zu komischen Situationen spricht sehr an. Der Titel deutet auf eine Eigenheit der Hauptperson hin; ein alter, im Bureaudienst ergrauter Beamter dehnt nämlich die Pflichten seines Amtes auch soweit auf sein häusliches Benehmen aus, daß er über das Verhalten seiner Kinder actenmäßige Protokolle aufnimmt.

Wir kommen in der Gallerie unsrer „kleinen Herren" auch noch zu einer Gruppe Wiener Autoren. Eduard Mautner, Beamter in der Kaiserstadt, schrieb eine historische Komödie: „Gräfin Aurora" (sc. Königsmark), welche von zwei Hofbühnen zurückgewiesen wurde, nach der Ansicht des Verfassers selber aber besser sein soll, als sein im Jahre 1850 von den Wiener Preisrichtern mit der zweiten Prämie gekröntes „Preislustspiel". Dasselbe hat eine sehr unwahrscheinliche Combination, breiten, undramatischen Dialog und besonders sehr langweiligen Anfang — die zwei ersten Acte retten sich nur durch ihren Schluß, wogegen der dritte einigermaßen besser ist. Auch erinnert das Stück so lebhaft an ein anderes, was gleich bei dieser Gelegenheit, und zwar nicht ohne Anerkennung, von uns erwähnt werden mag, an Wilhelm Heine's „Frau als

Lustspielhonorar", nämlich, daß der Gedanke an bewußte Benutzung sich unabweisbar aufdrängt, oder es werden uns allbekannte, abgeschmackte Journalbrocken wieder aufgetischt, wie Anspielungen auf Meyerbeer, die Rachel und die Lind, die längst in Aller Munde cursirt haben. Daß es nicht ganz Fiasko machte bei den wenigen Aufführungen, die es erlebte, verdankte es lediglich wohl dem Umstande, daß es eine Figur besitzt, die durch den Darsteller gut werden kann. Dies ist der Dr. Klette, einer jener verschrobenen Künstlerenthusiasten, die sich so gern und selbstgefällig an die Schweife von Celebritäten hängen, um von deren Glanze für ihre eigene unbedeutende Person etwas zu profitiren. Noch schrieb Mautner die kleinen Lustspiele: „Der Courier" und „Ein photographisches Atelier", worin die neue Mode der photographirten Visitenkarten zu einem komischen Mißverständniß Anlaß giebt. — Ebensowenig, wie er, konnte sich im Felde der Komödie aber auch sein Wiener College Otto Prechtler eingehendere Beachtung verschaffen. Letzterer ist ein bemerkenswerthes, der Halmschen Schule entstammendes Talent für das Drama; für das heitere Genre jedoch scheint er nur wenig begabt zu sein. Sein einziges hierher gehöriges Stückchen: „Er sucht seine Braut" bleibt in der Mittelmäßigkeit und Unwahrscheinlichkeit stecken. — Glücklicher war der Pseudonym Hieronymus Lorm — dessen eigentlicher Name Constant Edler von Wurzbach ist — mit seiner artigen Bluette: „Der Herzensschlüssel". Hier beruht die Pointe auf der romantischen Grille eines

durch Romanlecture überspannten jungen Mädchens, mit Eigensinn an der fantastischen Jugendliebe festzuhalten, worauf dann die Enttäuschung erfolgt, indem mit wahrhaft komischem Effect das poetische Ideal eines herrlichen Jünglings dem indeß herangebildeten Mädchen als fader Ladendiener wieder erscheint. Diese Situation ist äußerst humoristisch erfunden und wirksam ausgemalt, die Form des Ganzen eine gefällige. Man darf bedauern, daß auch Hieronymus Lorm bisher noch nur dies eine Stückchen für die Bühne verfaßt hat.

Einer der bekanntesten von den Wiener Autoren dürfte im Bereiche des Lustspiels Grandjean sein, der, wie die vorgenannten drei, ebenfalls in österreichischen Staatsdiensten steht und litterarischen Arbeiten sich nur in Mußestunden widmen kann. Das specifische Litteratenthum ist in Oesterreich lange nicht eine so gewöhnliche Erscheinung, wie außerhalb des Kaiserstaats. Von Grandjean besitzen wir u. A. das mit Benutzung eines französischen Stoffes bearbeitete graziöse Stückchen: „Am Clavier". Es ist ganz in der Manier der Pariser Proverbes gehalten, doch erfreuen wir uns darin neben dem unaufhörlichen Raketenfeuer des französischen Esprits nicht minder an dem milden Scheine deutschen Gemüths. Der Inhalt ist launig genug: Eine junge, schöne, reiche Dame sitzt am offenen Fenster und spielt Clavier; sie greift einige Noten falsch, einem unten auf der Straße vorbeigehenden eingefleischten Musiker ist das ein unerträglicher Greuel, er stürzt hinauf, um den schlechten Spieler eines Besseren zu belehren.

Nun folgt zwischen dem Eindringling und der Dame eine amusante, im Wechsel der Stimmungen und Herzensregungen vielfach und fein schattirte Scene, die Beider Geister schnell einander nahe bringt, und die Perspective, die sich öffnet, ist die angenehmste, welche sich für die Betreffenden denken läßt: eine glückliche Ehe. Der falsch abgegebene Brief an Angeline ist freilich ein Deus ex machina, und daß sich Jules endlich als der junge Elsasser Hirt ausweist, eine unnöthige Zuthat; aber sonst ist Alles gefällig und ansprechend, besonders auch der Schluß, welcher die Vereinigung der beiden Liebenden ahnen läßt, sie jedoch nicht überstürzt. Die männliche Rolle des Stücks ist ein liebenswürdiges und originelles Conterfei einer künstlerischen Sonderlingsnatur, und aus der weiblichen Partie ist das hübsche, gemüthliche Liedchen: „Es blüh'n viel tausend Blumen wohl duftend um mich her" in der Proch'schen Composition ein Lieblingsstück aller jungen Damen zum Clavier geworden. — Ein anderes Stück von Grandjean: „Immer zu Hause" schildert sehr ergötzlich einen aus dem Leben gegriffenen Charakter, den Mann, der, wegen guter Vermögensumstände ohne Amt, „immer zu Hause" ist und hier sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit und Pedanterie um alle Kleinigkeiten und lediglich ins Frauendepartement gehörige Vorfälle der Wirthschaft bekümmert. Weil er in Küche und Keller Alles weiß und sieht, läuft er Gefahr, nicht zu sehen, daß der junge Hausarzt seiner Frau recht bedenklich den Hof zu machen beginnt. Erfreulich und schön gefühlt ist nun da seine sofortige Auf-

raffung aus dem Schlendrian des Philisteriums, sobald es sich um sein eheliches Glück und die Ehre und Treue seiner Gattin handelt. Der Gedanke, „sich selbst wieder ein Amt geben zu wollen" — er wird auf die Weise nämlich besser den Aufpasser machen können — ist jedenfalls originell, wenn auch etwas unwahrscheinlich und daran, daß er gleich darauf wirklich ein neues Amt angetragen bekommt, erkennen wir eben nur die Autokratie des Bühnendichters, der Alles ins Werk setzen und ermöglichen kann, was er will. Solche kleine Ausstellungen wollen aber bei der Anmuth des Ganzen im Grunde nur wenig sagen, und dann ist auch noch die Feinheit zu rühmen, mit der sich Adele aus dem ihr beinahe schon gefährlich werdenden Handel mit dem jungen Doctor zu ziehen weiß. — Ein dritter Schwank heißt: „Er kann nicht lesen", worin die Ignoranz des „Nichtlesenkönnens", mit der ein ungefähr 40 Jahre alter Clarinettist behaftet ist, zu allerlei heiteren Foppereien verwandt wird. Ein Genosse des Musikers faßt nämlich einen an ihn gerichteten Brief mit dem Inhalt ab, daß jeder, dem das Schreiben gezeigt wird, gefälligst einen anderen Text herauslesen möge. Dieser Spaß wird, je nachdem er Personen in die Hände geräth, aufs Verschiedenartigste ausgebeutet. Der Eine schickt ihn zu einer polnischen Gräfin in entlegene Vorstädte, der andere liest Drohungen eines Gläubigers heraus, die Geliebte des Armen verdollmetscht eine Eifersuchtsscene, bis endlich eine Gerichtsperson authentisch den Spaß verräth. Wenn man sich mit der Idee befreunden kann, daß heutzutage

ein 40 Jahre alter Clarinettist des Lesens unkundig ist, so wird man sich durch die höchst komischen Situationen, wie durch den ebenso leicht geführten als witzigen Dialog angeregt und vollkommen entschädigt finden. — Sonst hat Grandjean noch Vieles geschrieben, Alles, wie die genannten drei Stückchen, in dem engen Rahmen eines Actes, und Manches, dem französischen Muster zu Grunde liegen. Mag also auch seine Erfindungsgabe nicht eben ausgiebig sein, die Bearbeitung der vorhandenen Stoffe zeugt doch in ihrer ganzen eigenthümlichen Art und Weise auch von viel selbständigem Talent. Wir nennen hier noch kurz: „Das Pamphlet“, „Rothe Haare“, „Fünf Worte“, „Eine Tasse Thee“, „Drei Viertel auf Elf“, „Einen Namen will er sich machen“, „Eine fixe Idee“, „Das hohe C“ u. s. w.

In Grazie der Form und im Vorzuge oft geistreichen und witzigen, immer aber gewählten Dialogs, sowie in einer gewissen ansprechenden Gemüthswärme bei Behandlung seiner Motive hat mit Grandjean viel Aehnlichkeit der Wiener Feuilletonist Siegmund Schlesinger, der sich für die Zukunft nur noch größere Vertiefung seines Talentes angelegen sein lassen sollte. Eines seiner zierlichen Stückchen benennt sich: „Mit der Feder“ und der Gegenstand desselben ist der Conflict eines jungen Dichters, der „mit der Feder“ kühn und unternehmend, in der Wirklichkeit scheu und verzagt ist, mit einer jungen hübschen Frau, die sich in Worten sicher und schlagfertig, im Schreiben aber unsicher und ungeschickt erweist. Der Held, der in seinen

anonymen Briefen an seine Angebetete schon fast gesiegt hat, unterliegt, als die Zunge den Vertrag besiegeln soll: er ist im Begriff, schmählich das Feld zu räumen. Die Schöne, die ihn mit ihren Worten gedemüthigt, vernichtet hat, läßt sich verleiten, es ihm auch im Schreiben gleich thun zu wollen, und nun beginnt ihre Niederlage. Sie unterliegt, sie fängt an, den Gegner, den sie besiegte, als er unvorsichtiger Weise den Krieg in Feindesland hinübergespielt hatte, zu bewundern, denn sie wird noch viel nachdrücklicher geschlagen, da sie siegestrunken jetzt dasselbe Manöver unternommen und sich hat verleiten lassen, ihm auf das Terrain zu folgen, auf welchem er Herr ist. Schließlich kommt zu Tage, daß der Verehrer, ohne daß beide es wußten, ihr schon lange als Lieblingsdichter gegolten hat. Die hübsche, für wirksame Scenen sehr geeignete Idee des Stückchens bleibt ebenso zu rühmen, wie die feine Stylisirung darin. Ein Gleiches gilt von Schlesingers „ernsthaftem Heirathsantrag“ und seiner „Friederike“ an welcher nur etwa die Speculation, die in der Wahl des Titels bemerkbar wird, zu tadeln scheint; das für die „kleine Goßmann“ schwärmende Wiener Publicum sollte damit nämlich zum Besuche angelockt werden. Daß demnach die Heldin eine neue Variation auf das Thema des weiblichen Wildfangs sein mußte, ist selbstverständlich. Zum Schillerfeste des Jahres 1860 schrieb Schlesinger seine „Gustel von Blasewitz“, ein Gelegenheitsstück, worin neben der jungen Dame, an welche dieser Name erinnert (die nachmalige Senator Renner, geb. Segadin

in Dresden) auch der Dichter von „Wallensteins Lager“ in Person, sowie der „lange Peter von Itzehoe“ erscheinen. Dem Vorspiele zu Grunde liegen die betreffenden Stellen aus Schillers Briefen und Mittheilungen seiner Biographen. Man weiß, daß Schiller, als er bei Freund Körner in Loschwitz wohnte, mit einem jungen Mädchen im gegenüberliegenden Blasewitz „auf dem heitersten Neckfuß stand“. Das war die „Gustel von Blasewitz“, deren Andenken er durch den bekannten Vers in „Wallensteins Lager“ verewigte. Der „Peter aus Itzehoe“ war dagegen, so viel wir wissen, keine Copie der Wirklichkeit, sondern ein erfundener Name, abgesehen davon, daß ihm das Prädicat „lang“ mit scherzhafter Rücksicht auf die Gestalt Leißring's, des Weimarer Darstellers der Rolle, gegeben wurde. Schlesinger aber hat ihn, kraft der licentia poetica, auch ins Leben gerufen und ihn auf nicht ungeschickte Weise zu Gustel und Schiller in Verkehr gesetzt. Freilich ist es nicht originell, daß der Lieblingsdichter der Nation wieder nur die Rolle spielen muß, die so ziemlich alle auf die Bühne gebrachten großen Männer schon gespielt haben, die Rolle eines Eheprocurators nämlich — aber das kleine Stückchen hat so viel Innigkeit des Gemüths, ansprechende Schilderung wahrer, naiver Herzensregungen und Grazie der Form aufzuweisen, daß sein Eindruck ein höchst angenehmer genannt werden muß. „Nicht schön“ heißt ein ferneres Stückchen von Schlesinger, weil darin eine junge Frau in einem Anflug hysterischer Laune die Einbildung hegt, sie sei „nicht schön“. Ein Maler vertreibt die Krankheit auf ho-

möopathische Art, indem er Gleiches mit Gleichem vergilt. Er sucht nämlich, selbst freilich am besten zu beurtheilen im Stande, wie reich ausgestattet mit körperlichen Vorzügen die hübsche Grillenfängerin ist, sie in ihrem Wahne durch die Versicherung, sie sei wirklich häßlich, noch zu bestärken. Da regt sich natürlich sogleich in ihr der weibliche Widerspruchsgeist und sie erkennt endlich die Unwahrheit dessen, was der sonderbare Arzt ihr schonungslos gesagt und sie sich selber vorgelogen hat. Auch hier fehlt es nicht an feinen Zügen der Beobachtung und Charakterisirung. Zudem ist der Dialog wieder voll treffender Pointen und überhaupt in gewählter Form gehalten. Nicht minder gilt das von den zwei Lustspielchen: „Mein Sohn“ und „Der Graf aus dem Buche“. Der erstgenannte dieser Scherze enthält eine harmlose Persifflage der auf ihre Söhne und deren Vorzüge gar zu stolzen Väter, der andere schildert den Selbstbetrug eines Mädchenherzens, das einen Liebhaber, so wie er im Buche steht, d. h. wie ihn die Romane überspannt genug zu zeichnen pflegen, auch im Leben verlangt und dabei Gefahr läuft, in ihrer Unschuld und Unerfahrenheit die Beute eines herzlosen Roué zu werden. Ganz in jüngster Zeit noch gab Schlesinger wieder, wie in „Mit der Feder“ einen geist- und witzerfüllten Redekampf zwischen Angehörigen der beiden Geschlechter: „Wenn man nicht tanzt“ heißt das Stückchen, das wir kurz als eine elegante Salonscene, eine „Plauderstunde“ im Nebenzimmer des Tanzsaales bezeichnen können. Man muß es dem Verfasser lassen, daß er die nöthige Feinheit der Form

und des Styls besitzt, um Themata aus der Gesellschaft zu behandeln. Nur wird die Form bei jedem neuen Werk, das er vollendet, mehr zur Hauptsache und das gerechte Bedenken steigt auf, daß so rasches Produciren, wie neuerdings Schlesinger sich angewöhnt hat, seinem Talente auf die Länge unmöglich zum Vortheil gereichen kann. Geht das so fort, so wird irgendwo über kurz oder lang ein Schaden offenbar werden, den größere Bedachtsamkeit des Schaffens vermieden haben würde.

Ein in früheren Jahren bekannter Wiener Arzt, Dr. Arnold Hirsch, gesellte sich noch auf seine alten Tage den dramatischen Schriftstellern bei und schrieb den „Familiendiplomat“ — ein Stück, das in dem Witz der Situationen und im Gewirre einer komisch gestalteten Intrigue seinen Werth suchen muß, da die Charakteristik schablonenhaft, ohne Tiefe, und der Dialog ohne Pointen ist. Zu unterhalten vermag das Lustspiel trotzdem leidlich. Die Handlung besteht darin, daß ein schlichter Gutsbesitzer die Marotte hat, sich im Familienkreise als Diplomat aufzuspielen; da sich nun in seinen verwandtschaftlichen Umgebungen zufällig zwei Liebespaare befinden, kommt ihm der Gedanke, eine kleine harmlose Intrigue zwischen sie zu schieben, damit die Sache ein wenig verwirrt, und dadurch für beide Theile, wie er denkt, nur um so interessanter werde. Die von ihm angezettelte Intrigue wächst ihm selbst aber bald über den Kopf, und er muß endlich froh sein, daß eine dritte Person die durch ihn veranlaßten Mißverständnisse zu allseitiger Befriedigung löst.

Wir sprechen weiter von zwei Wiener Autoren, deren Pseudo-Namen vielfach zu Vermuthungen über die Personen, die dahinter stecken möchten, Anlaß gegeben haben, ohne daß diese Conjecturen bisher irgendwie Halt gewannen. Ein Lustspiel von Salmoser betitelt sich: „Pierres de Straß“ und verbindet wohl oder übel zwei Vorfälle der Wiener Stadtchronik, die Geschichte des Hauptmanns Arnolder, der, in der Türkei gefangen genommen, um sein Leben zu schonen, Moslem wurde und nun, nach Wien zurückgekehrt, als vermeintlicher Deserteur und Renegat Strafe erleiden soll; sowie die Geschichte der Erfindung nachgeahmter Edelsteine durch den Juwelier Straß. Arnolder aber muß, wenn ihm auch das Gericht schließlich nichts anhaben kann, ja wenngleich er sogar Ehre und Lohn empfängt, doch ein feiger, ehrloser Mensch gewesen sein; er hätte für seinen Glauben sterben sollen, statt ihn zu wechseln, und solch ein Mensch taugt nicht zum Helden eines Stücks, weil er sich nicht unsere Theilnahme gewinnen kann. Hierin liegt der Hauptfehler des Salmoserschen Lustspiels, das in Wien wohl auch nur durch seine vielen directen Beziehungen aufs „alte Wien“ Aufsehen machte. Als hübsch und komisch können im Grunde nur zwei Scenen gelten: die, wo der Oberstwachtmeister der Stadt-Guardia, um den ausgesetzten Preis zu erhalten, gar zu gern seinen früheren Herrn, eben den Hauptmann Arnolder, verhaften möchte, es aber vor lauter Freude und Rührung über dessen leutseliges Entgegenkommen nicht vermag, und dann die, wo das flüchtig hingeworfene

Wort des Grafen Kaunitz, wer denn die mit (freilich falschen) Edelsteinen reich geschmückten jungen Damen seien — es sind das die Töchter des Juweliers Straß — auf dem Instanzenwege zur Verhaftung einer vermeintlichen Diebesbande führt. — Der andere Pseudonymus nennt sich G. v. Blittersberg und sein Stück „Crescentia“. Die Erfindung darin ist an und für sich artig genug und vielversprechend; denn der Stoff behandelt einen Kampf des Wesens gegen den Schein, der deutschen gegen die französische Bildung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Zur Entfaltung dieses Stoffes sind die komisch kleinlichen Verhältnisse am Hofe eines blutarmen Miniaturfürsten nicht ohne Geschick benutzt, aber die ganze Structur und Zeichnung des Stücks ist schwächlich und leidet an Längen, Wiederholungen und Unmöglichkeiten.

„In der Theaterloge“ heißt das Erstlingswerk des in der Bühnenwelt bisher noch ganz unbekannten Anton Ritter von Niebauer in Wien. Dieses Stückchen beruht auf einer zwar einigermaßen unwahrscheinlichen, doch recht amusanten Grundidee: ein Ehemann ist nämlich im Stillen eifersüchtig auf den Lieblingsdichter seiner Frau und will sich an ihm dadurch rächen, daß er sein Stück, welches im Theater als neu gegeben werden soll, auspfeifen lassen möchte. Er wendet sich deshalb an einen Freund, der freilich wegen seiner Liaison mit der Schauspielerin, die die Hauptrolle inne hat, dem Werke gerade den entgegengesetzten Erfolg zu bereiten wünscht, versteht denselben aber schließlich doch noch für seine Pläne umzustimmen,

und der gefällige Freund, der über ein ganzes Heer von Claqueurs gebietet, giebt diesen Contreordre: sie sollen nicht klatschen, sondern pfeifen. Wer aber beschreibt dann den Schreck des Ehemanns, als er plötzlich erfährt, daß jener Lieblingsdichter, sowie der Autor des auszupfeifenden Stückes kein Anderer ist, als er selber? Es sind Producte seiner Jugendzeit, die zufällig seiner Frau in die Hände fielen, und die dieselbe pseudonym herausgegeben und bei der Theaterdirection eingereicht hat. Nun ist die Sache natürlich wieder eine ganz andere: gegen sein eigenes Fleisch und Blut darf er nicht wüthen, das Fiascomachen muß seinem Werke erspart bleiben. Wer jedoch hilft ihm aus dieser neuen, peinlichsten Verlegenheit? Es ist endlich wieder jener Freund, der Rath weiß, denn er bewegt die mit ihm in Verhältniß stehende Schauspielerin dazu, schnell eine Ohnmacht zu fingiren, die Vorstellung kann nicht stattfinden, und also wird auch das Stück des Ehemanns, wenigstens an dem Abende, nicht ausgepfiffen. Für den nächsten Abend kann man sich dann schon anders vorsehen. Im Allgemeinen darf man sagen, daß das Lustspielchen viel Amusement bereitet und einen Verfasser hat, der nicht ohne Beruf für das heitere Genre zu sein scheint.

Die fernere Aufzählung Wiener Autoren führt uns auf den Boden des Dialectstücks. Beispiele desselben — wir erinnern an Castelli, Holtei u. A. — nannten wir schon früher; hier haben wir vor Allen von Johann Gabriel Seidl und von Alexander Baumann zu sprechen, deren Ersterer, auch

als lyrischer Dichter bekannt, noch lebt, während der Zweite, seiner Zeit eine der bekanntesten und im gesellschaftlichen Leben, namentlich in den aristokratischen Cirkeln beliebtesten Persönlichkeiten Wiens, vor einigen Jahren gestorben ist. Beide berechneten ihre Dialectstückchen, für welche sie sich Oberösterreich, Steiermark oder Tyrol als Local aussuchten, speciell für die Wiener Hofschauspielerin Zerline Wildauer, die im „letzten Fensterln" und im „Jahr nach dem letzten Fensterln" (von Seidl) — dort wird ein Abschied und hier das Wiederfinden zweier Liebenden dargestellt — ferner im „Versprechen hinter'm Heerd" (von Baumann), und wie diese Kleinigkeiten sonst noch heißen mögen, zugleich als Sängerin, wie als Schauspielerin aufs Glänzendste sich zu bethätigen versteht. Bedeutend im Inhalte sind solche Stücke natürlich keinesfalls, es kommt dabei nur auf die provinzielle Treue in der Zeichnung der Hauptperson, auf die Wirkung, welche der originelle Dialect ausübt, und auf die Einstreuung ernster oder heiterer Volkslieder an. Neuerdings excellirte in den genannten Singspielen die in der ersten Jugend schon wieder verstorbene Frida v. Schütz in Dresden, welche auch Veranlassung war, daß ihr Robert Waldmüller, der sinnige Lyriker und Novellist — eigentlich Edouard Duboc geheißen — zur Bereicherung ihres Repertoires ebenfalls solch ein Dialectstückchen: „'s Nesterlbau'n" schreiben wollte, vor dessen Vollendung sie aber noch dem Leben entrückt ward. Die Bluette ist artig erfunden und hält sich auf gleicher Stufe mit den vorgenannten. Daß

derartige provinziell-charakteristische Sächelchen nicht ohne einen gewissen gemüthlich kitzelnden Reiz sind, beweisen ingleichen „Die Zillerthaler“ vom Dresdner Theaterdirector Nesmüller, sowie „'s Lorle oder Ein Berliner im Schwarzwalde“ von J. Ch. Wages, d. h. „Ich wag' es“, das scherzhaft ersonnene Pseudonym des Schauspielers Hesse in Berlin. Die Titelfigur dieses Stücks hat von der holdseligen B. Auerbach'schen Gestalt aus den Schwarzwälder Dorfgeschichten nur den Namen angenommen, sie ist es nicht etwa selbst in einer anderen Dramatisirung, als der Birch-Pfeiffer-schen. Durch Nebeneinanderstellung der jungen Bäuerin und eines specifisch Berlinischen Schwadroneurs und gutmüthigen Dümmlings, d. h. also durch den Unterschied zweier Dialecte und Nationalitäten werden übrigens hier, wie im „Versprechen hinter'm Heerd“, hübsche Effecte erzielt. Der Freiherr von Stritzow — so heißt in beiden Stücken der Berliner — vermittelt die Heirath des Lorle hier, wie des Nandl dort mit einem Jugendgespielen, was der Vater des Mädchens oder des Burschen Anfangs nicht zugeben wollte. —

Von Nesmüller wollen wir hier auch noch die Posse: „Ein Theaterscandal“ erwähnen. Dieselbe ist bemerkenswerth, weil die Hauptpartieen sich in den Zuschauerkreisen entwickeln. Nach und nach wird das ganze Theater lebendig, man spielt in den Logen, im Parterre und auf der Gallerie mit, bis schließlich Alles seinen Weg wieder auf die Bühne zurückfindet. — J. Ch. Wages schrieb dagegen außer jenem Dialectstückchen

z. B. noch „Ueberall Irrthum", „Ein Trauerspiel", „Ein Debut im Gasthofe", „Eine solide Woche", „Ein Raritätensammler" u. s. w. — kleine einactige Stückchen in oft schon von uns geschilderter Manier, die sämmtlich nicht ohne Beifall gegeben worden sind, wenn auch keines derselben so nachhaltigen Erfolg gehabt hat, wie des Verfassers erstes Lustspiel: „Ein Arzt". Der Arzt Darmentières, ein kluger, lebenserfahrener, warmfühlender Mann, ist hier der Seelenarzt eines jungen hypochondrischen Engländers, der, aus Reichthum und Ueberfluß blasirt, des Lebens überdrüssig ist und sich desselben entledigen will, bis es für ihn durch die Zuneigung eines liebenswürdigen Mädchens wieder Bedeutung erhält. Man muß gestehen, daß diese anmuthige Kleinigkeit, wenigstens was die beiden Hauptpersonen anlangt, nicht ohne eine gewisse Tiefe und Fülle der Charakteristik ist. — Auch Baumann schrieb noch einige hochdeutsch dialogisirte Stückchen, so: „Die Engländerin", in der sich eine für Räuberromantik schwärmende Gastwirthin in einen harmlosen Rittmeister verliebt, weil sie ihn für einen Räuberhauptmann hält, und ferner „Eine Liebschaft in Briefen", worin eine junge Dame erproben will, ob sie auf ihren zukünftigen Gemahl in Person denselben günstigen Eindruck machen kann, wie in Briefen, sich deshalb ihm gegenüber für ihre Zofe ausgiebt, und die Freude hat, zu sehen, daß er in deren Nähe nun gar nicht mehr Lust verspürt, nach der Briefschreiberin zu fragen. Beide Lustspielchen sind nicht

ohne Verdienst in Betreff der spaßigen Erfindung; in der Ausführung scheint es aber doch, als wenn Baumann in der Anwendung des ihm geläufigen Dialectes bewanderter und geschickter gewesen wäre, als in der Anwendung der hochdeutschen Umgangssprache.

Wir schließen mit der Erwähnung der anonym aufgeführten, nach einer Idee des spanischen Dichters Gorostizza bearbeiteten Komödie: „Cato von Eisen". Welche Bewandtniß es mit deren Autorschaft hat, theilten wir schon weiter oben an der Stelle, wo wir von Heinrich Laube sprachen, mit. Noch etwas Näheres über das Stück selbst zu sagen, sei uns hier gestattet, da der Verfasser doch auch mit in den Cyclus österreichischer, wenn schon nicht speciell Wienerischer Dichter gehört haben würde. Die Heilcur eines barocken, naiv pedantischen Sonderlings wird in „Cato von Eisen" dadurch herbeigeführt, daß er ad absurdum geführt wird, d. h. er selbst im Gefühl einer Liebe das ihm angeschulte System pedantischer Marotten verläßt. Man wird in dem Werke ein Aufgeben der inneren Dialectik bei rascher, naheliegender, aber wirksamer Handhabung schlagender Einfälle gewahr, die, ohne die Charakteristik der Gestalten zu erledigen, überraschend dem Momente der Situation dienen und ein Ensemble der Verwirrung herbeiführen, die in einer höchst drastischen Gerichtsscene abschließt. Gustav Kühne hatte ganz Recht, wenn er sagte: „Der bühnenkundige Bearbeiter hat das Stück nach dem Rhein verlegt und hätte in dortiger Oertlichkeit auch leicht das Motiv

finden können, um seinen Sonderling mitten in der Cultur der Gegenwart zu einer Möglichkeit zu machen. Nur wenn dieser aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzte Cato mit den Grundsätzen eiserner Pedanterie in erster Jugend ein Zögling der Herrnhutercolonie in Neuwied war, wird seine Seltsamkeit und Abart begreiflich und möglich."

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Lustspiele aus weiblicher Feder.

Auch einige Lustspiele, die von Damen unserer Zeit herrühren, haben wir schließlich zu nennen. Von der Prinzessin Amalie, Charlotte Birch-Pfeiffer und Luise Mühlbach sprachen wir schon oben; hier sei noch der vor einigen Jahren verstorbenen Frau Luise von Gall, der früheren Gattin Levin Schückings, Erwähnung gethan, von der wir z. B. die in Styl und Form sehr graziös ausgeführte Bluette: „Ein schlechtes Gewissen" besitzen. Die feine Bildung und Herzenskunde, welche die talentvolle Autorin in ihren Romanen offenbarte, gereichen auch dem genannten Lustspielchen zum Vorzuge. Es ist Alles daran fleißig und sauber ausgedacht und ausgearbeitet. Von etwas Flüchtigkeit tragen dagegen andere ihrer Stückchen, z. B. „Ich hab's gewagt", „Die gnädige Frau", „Die beiden Marketenderinnen" u. s. w. Spuren. Schade, daß ein früher Tod die begabte Frau verhinderte, noch weitere Beiträge zur deutschen Schaubühne zu liefern.

Hedwig Henrich, so viel wir wissen, die Gattin eines Fabrikanten Wilhelmi in Ludwigsthal bei Heidelberg, versuchte sich nicht ohne Glück in historischen Lustspielen. Sie schrieb: „Die Gefangenen oder Eine Intrigue unter Ludwig XIV.“ und „Der Türke in Petersburg“, Letzteres mit einem Stoff aus dem bekanntlich sehr reichen Liebesleben der russischen Kaiserin Katharine. Von Seiten der Technik können diesen Intriguenstücken zwar mancherlei Einwendungen gemacht werden; was aber angenehm daran berührt, ist eine gewisse weibliche Zartheit in der Behandlung nicht eben sehr zarter Themata. Zu einem gemüthlichen Spiel aus dem modernen deutschen Haus- und Familienleben dürfte sich die Feder der Verfasserin noch besser eignen, als zu Schilderungen aus der schlüpfrigen französischen und russischen Hofgeschichte. Wir wollen ihr das zum Lobe anrechnen. Man merkt überall zu sehr die solid und ruhig denkende Frau, als daß von höherer historischer Wahrheit in ihren Stücken die Rede sein könnte.

Im Inneren des deutschen Hauses hielt sich Frau Pauline Raupach, geb. Werner, die Wittwe des bekannten Berliner Dramatikers, die ihren Producten die Chiffre A. P. beizusetzen pflegt. Wir besitzen von ihr vornehmlich die zwei Stücke: „Grundsätze“ und „Die Frau im Hause“, welche wir, ihrer ganzen Manier nach, am ehesten mit den Lustspielen der Prinzessin Amalie von Sachsen vergleichen dürfen. Es ist viel Verstand und künstlerische Besonnenheit, auch viel ansprechende Wärme der Empfindung in diesen Erzeugnissen

mit ziemlich einfachen, aber realistisch wahren Stoffen bemerkbar.

Ganz neuerdings sind noch zwei Damen mit ihren Erstlingswerken vor die Oeffentlichkeit getreten. „Eine übereilte Ehe“ nennt sich das deutsche Lustspielchen einer in Dresden lebenden russischen Dame von Stande, der Frau Karoline von Pawloff, geb. v. Jänisch, aus Moskau. Zwei junge Leute hatten sich ohne gegenseitige Neigung aus Convenienzrücksichten geheirathet und wurden zu spät inne, daß zum ewigen Bunde sich nur liebende Seelen die Hand reichen sollen. Sie kannten einander nicht ganz und gaben sich nunmehr keine Mühe, sich noch kennen zu lernen; sonst würden sie auch jetzt noch sich lieb gewinnen und glücklich sein. Statt dessen schweift ihr Sinn zu fremden Idealen; beide suchen anderweitige Neigungen, sie verabreden endlich mit dem persönlich ihnen noch unbekannten Dritten beide ein Stelldichein, und als die Stunde desselben naht, entdecken sie zu ihrer großen Ueberraschung, daß sie selber sich diese Ideale gewesen sind. Der junge Mann ist Dichter, und wie Dichter nie ohne Capricen sind, so war es die seinige, ohne Namen vor dem Publicum zu erscheinen und sogar der eigenen Frau seine Autorschaft zu verheimlichen; diese aber gewann mit den Poesieen zugleich auch den Poeten lieb, sie wagt an ihn zu schreiben, ihm ihr inniges Interesse zu verrathen, und so treten sie beide unbewußter Weise in einen Briefwechsel, der endlich eine so glückliche, unerwartete Lösung findet. Man wird nicht übersehen, daß einzelne von selbst sich aufdrängende

wichtige und ernste Zweifel bei diesem heiteren Schluß ohne Beachtung geblieben sind. Wie nämlich — fragt man unwillkürlich — wäre es denn geworden, wenn Dichter und Gatte wirklich verschiedene Personen gewesen wären? Und muß nicht der Letztere, wenn er diese Alternative sich stellt, ebenso wie sie, wenn sie an das Stelldichein, zu dem er kam, denkt, die geschlossene Ehe jetzt erst recht für eine „Uebereilung" anerkennen? Das sind, wie gesagt, Lücken und schwache Stellen in dem sonst sehr zierlichen und künstlichen Intriguengeflecht des Stückes, welches sich außerdem auch durch feingebildeten und witzigen Dialog auszeichnet und im Ganzen als das Werk eines mit ruhigem und sinnigem Behagen gestaltenden Talentes gelten muß. Es verräth die Schule der französischen Grazie. Wir entnehmen aus dem ersten Versuche der talentvollen Dame, daß die weitere Entwicklung ihrer schriftstellerischen Begabung leicht noch schönere Blüthen zeitigen könnte, und deshalb sprachen wir von dem Stückchen etwas ausführlicher.

In aller Kürze nennen wir dagegen das Lustspiel: „Der kleine Benno" von Henriette v. Keller, das im Einzelnen mancherlei hübsche Züge und Gedanken enthält, aber im höchsten Grade an Unwahrscheinlichkeit des Inhaltes leidet. Der Sohn einer adeligen Dame ist in früher Kindheit gestorben, und um das Majorat der Familiengüter den Ihrigen zu erhalten, entschließt sie sich, ihre Tochter vor der Welt als Knabe zu erziehen. Dies verkleidete Mädchen ist

„der kleine Benno" und das Stück schildert nun, was für Verwickelungen und spaßhafte Irrthümer aus ihrer Maskirung hervorgehen. Die Behandlung des Stoffes ist recht anziehend und gefällig, aber der Stoff selbst stößt ab und beeinträchtigt alle Wirkung.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die Localposse. Ihre Entstehung, Geschichte und heutige Gestalt.

Eine Erscheinung, die ganz für sich betrachtet sein will, ist die Localposse; sie gehört aber ohne Zweifel mit in unser Werk, als Abart und eigenthümliche Untergattung des Lustspiels nämlich. Man könnte sie ein Gemisch von Lustspiel, Dialectstück und Liederspiel nennen. Um die Localposse in ihrer geschichtlichen Entwickelung zu verfolgen, müssen wir nochmals einen bedeutenden Schritt rückwärts thun und uns in die Zeit zu Beginn des vorigen Jahrhunderts versetzen. Die Anfänge der sogenannten Localposse — was deren eigentliches Wesen sei, wollen wir weiter unten uns noch genauer ansehen — sind jedenfalls in Wien zu suchen. Hier trat in derselben Periode, wo in Norddeutschland die Neuberin eine erste Blüthezeit des deutschen Theaters veranlaßte, Joseph Anton Stranitzky — wenn schon im ganz entgegengesetzten Sinne — als Reformator der Bühne auf, indem er 1708 es wagte, ein deutsches Schauspiel aufzuführen und sich damit den damals dort fast allein beliebten Italienern entgegenzustellen. Sein Bestreben ging

darauf hinaus, das italienische Buffotheater zu nationalisiren und Hauptthelfer bei diesem Unternehmen mußte aus naheliegenden Gründen der Hanswurst werden, gegen den sich im Norden des Vaterlandes soeben die stürmische Gottschedische Opposition erhob. Stranitzky gab dem Flüchtigen ein neues Asyl, führte ihn in Wien ein und ließ ihn auch in seinen zwei satyrischen Dramen: „Hans Wurst“ und „Olla Potrida des durchgetriebenen Fuchßmundi“ die Hauptrollen spielen. Von den Darstellern dieser volksthümlichen, stehenden komischen Figur unter Stranitzky's Theaterleitung ist vor Allen der 1699 in Wien geborene Prehauser zu erwähnen. Als Feldpage machte er die ungarische Campagne 1716 mit und hatte, als er zurückkam, die erste Gelegenheit, ein Theater zu sehen. Dies weckte in ihm die Lust, selbst auf den Brettern thätig zu sein, und er debutirte bald nachher in den Wiener Vorstädten. Dann hielt er sich einige Zeit bei einem Marionetten-Director auf, bis er endlich in Salzburg den Hanswurst zu spielen begann. 1720 war es, wo sein Talent zu dieser schweren Rolle von einigen Freunden erkannt wurde, die nun nicht ruhten, bis er die Pritsche nahm, welche er bis zu seinem Tode mit so vielem Ruhm geschwungen hat. Von da durchzog er ganz Deutschland, abwechselnd als Principal einer eigenen Truppe, oder, wenn er bankerott war, als Hanswurst. 1725 wurde er von Stranitzky nach Wien verschrieben, bekam aber 1754 an Bernardon einen gefährlichen Nebenbuhler, mit dem er klug genug war, gemeinschaftliche Sache zu machen, denn er konnte gegen die Jugend-

kraft Bernardon's nicht mehr aufkommen. 1769 starb Prehauser, und Bernardon herrschte nun allein im Reiche. Dieser, eigentlich von Kurz geheißen, geboren in Wien 1715, betrat hier, ein ungemeines Talent für das Volksthümlich=Komische in sich fühlend, 1737 zuerst das Theater, d. h. also sonderbar genug gerade in dem Jahre, wo man in der Bude der Neuberin zu Leipzig den Hanswurst feierlichst begrub. Rasch genug stand demnach der nur durch Gottsched's Verdict Todte in Wien wieder zu neuem Leben auf. Bernardon war auch eine Zeitlang Director, und schrieb für sich selber und seinen Collegen Prehauser Stücke, die mit ihren Maschinerieen und ihrem Feuerwerk, den böhmischen Liedchen, Kindergestalten, Pantomimen, Fratzen und Zoten aller Art dem damaligen Zeitgeschmack bestens angepaßt waren. Eines derselben hieß: „Bernardon im Tollhause“, ein anderes: „Bernardon, der kalekutische Großmogul“, noch andere: „Der 30jährige ABCschütz“, „Der Feuerwedel der Venus“ u. s. w. Dies Genre nannte man vom Erfinder Bernardoniaden und die Bernardoniaden müssen ohne Zweifel als die ersten deutschen Localpossen gelten. Veredelt schon waren die Teufelsmühle, die Sternenkönigin, das Donauweibchen u. s. w. Letzteres Stück in zwei Theilen, von denen jeder einen Abend füllte, rührte von Hensler, dem Secretär des Leopoldstädter Theaters in Wien her, welches allmählig das eigentliche Volkstheater der Stadt und die Heimath des Hanswursts und der Localposse wurde. Die Musik zum „Donauweibchen“ ist von Kauer,

und beides, Musik wie Text, erregte lange Jahre hindurch aller Orten Entzücken. Selbst jetzt noch wird das Stück als Curiosum dann und wann wieder gegeben und wir lassen aus Pietät für die Voreltern dann gern noch einmal Nixe Hulda von Ritter Albrechts Liebe singen, sowie den Caspar Larifari seine tollen Späße treiben und Jungfer Salome „vom Kopf bis auf die Zeh' die kleine lust'ge Salome" sein.

Verhältnißmäßig fand im Wesen der Bernardoniaden, die natürlich alsbald wieder diesen Namen verloren — wie auch Hanswurst andere Benennungen annahm, z. B. Kasperl u. s. w. — ein sehr rascher Umschwung statt. Der Geschmack verfeinerte sich zusehends, wennschon auch dies Feine uns jetzt immer noch ungemein derb und grob scheint. — Drei Autoren der Wiener Localpossen sind hier nun vor Allen zu nennen. Joseph Aloys Gleich wurde 1772 geboren und starb 1841 als Bühnendichter des Josephstädter Theaters. Seine Stücke heißen z. B. „Albert der Bär", „Anna von Bretagne", „Kunz von Kaufungen" u. s. w. Es waren Ritter- und Schauerdramen, in denen das Hauptgewicht aber auf den komischen Episoden des närrischen Knechts beruhte. Doch schrieb er auch wirkliche, gar keine ernsteren Bestandtheile in sich tragende Schwänke. Gewiß war er ursprünglich nicht ohne Phantasie, aber seine wüste Vielschreiberei — er lieferte nämlich auch eine Menge Romane — verdarb dieselbe. Der Zweite, der hier erwähnt werden muß, Karl Meisl, ward 1775 in Laibach geboren und starb vor einigen Jahren erst als Rechnungsrath

bei der Marine in Wien. Seine dramatische Schriftstellerei bewegte sich in den verschiedenartigsten Gattungen, indem er Tragödien, kleine Lustspiele in Versen, Travestieen und Zaubermährchen schrieb, von denen viele großes Glück machten und einige sich noch bis jetzt auf dem Repertoire der Wiener Vorstadttheater behaupten, wie z. B. „Das Gespenst auf der Bastei", „Julerl die Putzmacherin", „Der lustige Fritz", „Der Kirchtag in Petersdorf" u. s. w. Es ward wohl gerade das Rechte getroffen, wenn Jemand urtheilte, rücksichtlich der Erfindung der Situationen, des witzigen Dialogs und der poetischen Intention dürfte Meisl vor seinen Rivalen Manches voraus haben, obwohl er dem schon von uns genannten Gleich an Phantasie, und dem noch zu nennenden Bäuerle an Auffassung der Nationalität nachstände. Dieser Adolf Bäuerle — im Leben ein Sonderling, wie es wenige gegeben hat — starb gar erst im September 1859, fern von der ihm so theuren Wiener Heimath, auf Schweizer Grund und Boden. Finanzielle Mißstände hatten den 74jährigen Greis noch zum Wanderstabe greifen lassen, aber es schien, als wenn der Abschied von jener Stadt, über die er einst den in den Mund des Volks gekommenen bekannten Ausspruch that: „Es giebt nur a Kaiserstadt, 's giebt nur a Wien", ihm so schwer gefallen sei, daß er nicht mehr gern ohne sie leben mochte; und merkwürdig genug: nur drei Monate nach seiner Entfernung aus Wien führte ein Typhusanfall in Basel seinen Tod herbei. Mit ihm wurde der letzte Repräsentant des sogenannten „alten

Wien" und der einst dort herrschenden behaglichen Gemüthlichkeit zu Grabe getragen. Die Localfarben des früheren Wien fanden sich in ihm noch so vereint vor, wie in keiner Person aus der Gegenwart. Er war 1784 daselbst geboren und widmete sich frühe schon schriftstellerischer Thätigkeit. Damals existirte noch das Leopoldstädter Theater; Therese Krones, Ignaz Schuster, Korntheuer, Tomaselli, F. Raimund u. A. glänzten im Personal als Sterne erster Größe, und wer etwas Geschicktes für das Repertoire dieser populärsten aller Bühnen zu schreiben verstand, konnte hoffen, bald unter die Helden des Tages gezählt zu werden. Bäuerle war ganz der Mann darnach, sich als Possendichter einen Namen zu schaffen, denn seine Productionskraft war außerordentlich, und sein gesunder, kerniger Humor schien unerschöpflich. Nicht weniger als 58 Stücke hat er geschrieben, die alle in der Leopoldstadt ungeheueres Glück machten, von da sich über ganz Deutschland weiter verbreiteten, sogar in verschiedene Sprachen übersetzt wurden, und zahlreiche Nachfolger hervorlockten, unter denen vor Allen Ferdinand Raimund zu nennen ist. Dieser war, wie wir später noch sehen werden, eine poetischere, feiner organisirte Natur, aber so kecke Griffe ins Volksleben wagte er nicht, wie Bäuerle. Letzterer erfand z. B. die in der Darstellung des nachmaligen Directors Carl so berühmt gewordene stehende komische Figur des Staberl, die er als weitere Modification des alten Hanswurst zuerst in den „Bürgern von Wien" auf die Bühne brachte und dann in „Staberls Hochzeit", „Staberls Reise-

abenteuer", und „Staberls Wiedergenesung" noch drei, vier Mal mit demselben Glück erscheinen ließ. Außerdem schrieb er den „Tausendsassa", „Die schlimme Lisel", „Fiaker und Marquis" u. s. w.; auch parodirte er in der „falschen Catalani" die übertriebene Begeisterung für die damals im Zenith ihres Ruhmes befindliche Catalani. Für unsere Zeit sind seine Stücke freilich nicht mehr mundgerecht, und wir erinnern uns, auf einem der neumodischen Sommertheater Bäuerle's einst aller Orten gegebene Zauberposse: „Aline oder die Königin von Golkonda" in abermaliger Aufführung gesehen zu haben, wobei das Publicum jedoch für die Naivetät und kindliche Einfalt ihrer Märchenwelt nur ein mitleidiges Lächeln zur Hand hatte. 1841 schrieb Bäuerle sein letztes Stück, den „Sonderling in Wien". Seinen Roman: „Therese Krones" hat nicht er, sondern ein andrer, jüngerer Autor später dramatisirt.

Wir sagten oben, für welche Schauspieler Bäuerle und seine Genossen die Hauptrollen in ihren Stücken berechneten. Ferdinand Raimund schrieb für sich und seine Collegen aber auch selber Stücke und folgte damit auf Bäuerle in der Herrschaft über den Wiener Volksgeschmack. Er war 1790 in Wien geboren und sollte Conditor werden, allein schon 1808 entfloh er aus dem Hause seines Principals und betrat in Preßburg die Bühne. Unermüdlicher Fleiß ersetzte nach und nach die Lücken seiner Bildung, und die Ueberwindung von tausend Unannehmlichkeiten und drückenden Verlegenheiten stellte ihn

endlich an den Platz eines ersten Mitgliedes der Leopoldstädter Bühne. Als Volksdichter trat er 1823 mit dem Zauberspiel: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ auf, welches so stürmischen Beifall fand, daß er schnell den „Diamant des Geisterkönigs“ folgen ließ. Schon 1826 entzückte er die Wiener auch mit den sinnigen Märchenspielen: „Der Bauer als Millionär“ und „Moisasurs Zauberfluch“. Dann gab er rasch hintereinander noch „Die gefesselte Phantasie“, „Alpenkönig und Menschenfeind“ und „Die unheilbringende Zauberkrone“. Endlich 1833 erschien sein letztes und berühmtestes Stück: „Der Verschwender“. 1836 erschoß sich Raimund in einem erneuten Anfalle von Hypochondrie, an der er schon seit einem Jahrzehnt oft sehr bedeutend krank war. Es scheint uns nicht zu viel gesagt, wenn ein Kritiker den Ausspruch gethan hat, Raimund würde unter anderen Verhältnissen, in günstigerer Lebensstellung von Jugend auf, und bei gründlicherer Schulbildung ein Shakespeare für das Volk geworden sein. „Er zog wirklich, wie H. Marggraff treffend bemerkte, die ersten Linien zu einem echten Volksdrama, einer phantastischen Komödie, wie sie Tieck in höherem, nur zu wenig bühnlichem Sinne anzubahnen versuchte.“ Er wollte die Komik des Volkstheaters durch poetischen Humor zur Kunst erheben und dadurch dem Volke Sinn für das wahrhaft Poetische einhauchen. Obwohl die Hauptcharaktere in seinen Märchendramen, die er mit vollendeter Meisterschaft und Seelenmalerei darzustellen verstand, meist nur verkörperte Abstractionen und allegorische Fi-

guren sind, so erhalten sie doch durch den sie umspielenden Humor auch viel persönliches Leben. Raimund besaß Tiefe des Gefühls, Bonhommie des Herzens, Schärfe des Verstandes, Witz und lustigen Humor genug, um in den Gestalten einer freilich im eigentlichen Sinne undramatischen, doch reizend und phantasievoll ersonnenen Märchenwelt die Gebrechen seiner Zeit, die Schwächen und Laster der Menschen zu geißeln. Schade, daß er dazu Zaubereien und Feentand für so unumgänglich nothwendig hielt — wenn er auf dem Boden der realen Wirklichkeit geblieben, und auch dort mit so lebenswarmem Humor, und so poetischem Instinkt verfahren wäre, er würde noch eine weit künstlerischere und weniger ephemere Erscheinung geworden sein — denn das märchenhafte Beiwerk in seinen Erfindungen läßt ihn für unsere Zeit, die dafür nicht mehr die gehörige Naivetät und einen zu ausgebildeten Kunstverstand besitzt, bereits veraltet erscheinen. Beiläufig sei noch erwähnt, daß der alte Hanswurst bei ihm gewöhnlich als gutmüthiger, dümmlicher Bedienter erscheint — wir erinnern z. B. an Habakuk im „Alpenkönig und Menschenfeind" — sowie daß in seinen Soubrettenrollen bereits der jetzt noch auf den Bühnen der Kaiserstadt herrschende Wiener „Stubenmadl"-Typus vollständig ausgeprägt ist.

Der Nachfolger Raimunds als Volkstheaterdichter wurde Johann Nestroy, der die Hauptpartien seiner Stücke gleichfalls für sich selber schrieb. Er wurde 1801 in Wien geboren, war zuerst an mehreren Provinzialbühnen Opernsänger, übernahm dann aber im Josephstädter Theater komische Rollen und

diese machten ihn berühmt. Er bildete eine lange Reihe von Jahren mit Wenzel Scholz das gefeierte Kleeblatt specifisch Wienerischer Localkomiker und bewies sich in allen Partien als origineller, derbhumoristischer Charakterzeichner. Dies ist er auch in den von ihm verfaßten Possen stets gewesen. Der Beginn seines Wirkens als Possenschreiber war freilich kein glänzender. „Der Tod am Hochzeitstage" machte Fiasco und auch die „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen" erzielten noch nicht den rechten Erfolg. Die gelungene und witzreiche Parodie: „Der gefühlvolle Kerkermeister" fand dagegen eine glänzende Aufnahme und diese ward dann auch allen folgenden Arbeiten zu Theil, von welchen wir hier nur die bekanntesten nennen wollen, nämlich „Lumpacivagabundus" — wohl sein populärstes, neuerdings sogar ins Italienische übersetztes Stück — ferner „Eulenspiegel", „Zu ebener Erde und im ersten Stock", „Einen Jux will er sich machen", „Die schlimmen Buben", „Das Mädel aus der Vorstadt", „Der Talisman", „Der Zerrissene", „Kampl", „Unverhofft" und „Freiheit in Krähwinkel", welch letzteres Stück — im Jahre 1848 entstanden — mancherlei satyrische Beziehungen auf die damaligen Zeitverhältnisse enthält. Nestroy versetzte die von Raimund in den phantastischen Regionen des Geisterreichs gehaltene Posse wieder mehr ins bürgerliche Leben — was wir im Princip, wie gesagt, nur billigen können — und entkleidete sie auf Kosten eines kecken Realismus alles poetischen Beiwerks. Dies war weniger

lobenswerth. Reichthum der Erfindung, Kenntnisse in der Technik und frische Laune und Heiterkeit sind ihm nicht abzusprechen; in mehreren seiner besseren Stücke ist eine Fülle dramatischen Lebens entfaltet, und der Typus der österreichischen, zumal der Wiener Volksthümlichkeit, erscheint darin aufs glücklichste ergriffen und nach jeder Seite hin wiedergegeben. Nestroy hat, ebenso wie Raimund, alle Gaben eines Volksdichters besessen, nur war er nicht, gleich diesem, von dem Bewußtsein durchdrungen, daß der Volksdichter die Menge, für die er schreibt, zu sich emporzuziehen, zu veredeln und zu bessern suchen muß, doch nicht sich zu ihr herablassen und auf der niederen Stufe ihrer Bildung und ihres Geschmackes stehen bleiben darf. Nestroy that dies letztere, ja er hat sogar durch mancherlei Unfeinheiten und Cynismen in seinen Stücken noch zur Verwilderung dieses Geschmackes beigetragen. Seine bestimmten Verdienste sollen ihm deshalb nicht abgesprochen werden. Nach dem Tode des Directors Carl, an dessen Bühnen er als Darsteller wirkte, übernahm Nestroy übrigens die Leitung des nach jenem benannten Theaters, doch seitdem ihm sein getreuer Cumpan Wenzel Scholz gestorben war, schien er die Lust zum Komödienspielen verloren zu haben und er hat sich am 31. October 1860 ins Privatleben zurückgezogen, den Platz des gefeiertsten Localkomikers einer jüngeren Kraft, dem talentvollen Carl Treumann, nunmehr ausschließlich überlassend.

Das, was Nestroy aus der Wiener Localposse machte, ist

sie jetzt noch. In seiner Manier schrieben auch Hopp (der Autor von „Doctor Fausts Zauberkäppchen") und Told (Verfasser des in Wien 300 Mal gegebenen „Zauberschleiers"); in seiner Manier schreiben ferner in der Gegenwart noch Friedrich Kaiser, Haffner, Elmar, Kola, Juin, Morländer, Berla, O. F. Berg (eigentlich Ebersberg), Anton Langer, Findeisen u. v. A. Wir wollen uns bei diesen Allen nicht lange aufhalten. Vom Erstgenannten besitzen wir die beliebten Stücke: „Stadt und Land oder der Viehhändler aus Oberösterreich", „Doctor und Friseur", „Die Frau Wirthin", „Eine Posse als Medicin" u. s. w. Dieselben sind hier und da sogar mit ziemlich feinen Zügen ausgestattet und nicht ohne Humor und Lebenswahrheit in der Erfindung. Haffner schrieb z. B. den „Verkauften Schlaf" und brachte bald nach W. Scholz's Tode diesen auf die Bühne, ebenso wie Elmar in einem nach ihm benannten Stücke den unvergeßlichen Ferdinand Raimund. Außerdem gab Elmar „Die Weltreise eines Capitalisten", „Unter der Erde oder Freiheit und Arbeit", „Leiden und Freuden der Auswanderer in America" u. s. w. Von Kola ist u. A. „Die Frau Muhme aus Gmunden", und von Juin „Ein Fuchs oder So fängt man Raben", worin sich eine nicht unglückliche Befähigung zur Satyre offenbart. Eine treffende Satyre war auch Morländers „Theatralischer Unsinn", wovon weiter unten noch einmal die Rede sein soll. Berla schrieb für einen in neuester Zeit

recht bekannt gewordenen Wiener Komiker, Carl Rott, die gar nicht üblen Charakterbilder: „Ein alter Deutschmeister“, „Der Zigeuner“ u. s. w. Von Berg rühren die beiden in Wien mehrere hundert Mal gegebenen Sittengemälde: „Ein Wiener Dienstbote“ und „Einer von uns're Leut“, sowie von Langer der mit gleich nachhaltigem Beifall begrüßte „Actiengreisler“ und „Die bösen guten Leut'“, von Findeisen aber endlich „Fanny, die schieche Nuß“ und „Die öffentliche Meinung“ her.

Die beiden eben Genannten, O. F. Berg und Anton Langer, können uns, die wir bisher immer noch nur von Wiener Possen sprachen, den Uebergang vermitteln zur Berliner Localposse. Um hier eine allgemeine Bemerkung einzuflechten — Louis Schneider hat die Localposse ganz richtig definirt als die einer Stadt eigenthümliche Posse, welche entweder allgemeine Vorfälle und Situationen, oder besondere Gebräuche, Sitten, bekannte Vorgänge derselben in demjenigen Dialecte schildert, der dem Volke eigen ist. „Die Localposse“ — fährt L. Schneider weiter fort — „bringt bekannte Volksfiguren auf die Bühne, gruppirt diese um irgend ein Volksfest, eine auffallende Begebenheit, und wirkt schlagend, wenn die Charakteristik der Personen eine glückliche ist. Das komische Lied, die satyrische Pointe, um Fremdwörter zu gebrauchen: Calembourg und Couplet gehören recht eigentlich in das Gebiet der Localposse. Nur Italien und Deutschland können übrigens dergleichen Localpossen haben, weil die Dialecte in beiden Ländern unter sich so

sehr verschieden sind. Wien, Berlin, Hamburg und Frankfurt a. M., ja auch München haben vollständig ausgebildete Localpossen. Früher hielt man es für unmöglich, daß die ächte Wiener Localposse in Berlin und die Berliner in Wien gefallen könne. Neuere Vorgänge haben aber das Gegentheil bewiesen."

So weit Schneider, und in der That, die Stücke von Raimund, Nestroy ꝛc. sind in Berlin ebenso gegeben und gern gesehen worden, wie in Wien, und auch für den umgekehrten Fall könnten wir Beispiele genug anführen. Aber man kann kosmopolitisch gesinnt sein und giebt darum doch nicht seine provinzielle und locale Eigenthümlichkeit auf. Es besteht wirklich immer noch ein specifischer Unterschied zwischen Wiener und Berliner, oder süd= und norddeutschen Possen — denn ganz Norddeutschland giebt Berliner Localpossen, ganz Süddeutschland, was in dieser Richtung in Wien erscheint. Die norddeutsch=berliner Possen haben wenig Handlung und Erfindung, ersetzen dies aber durch trockenen Witz, scharfes Salz des Dialogs und viele Couplets. Die süddeutsch=wienerischen Possen haben auch wenig Handlung, dieselbe Nonchalance in der dramatischen Composition, nur tritt in ihnen an Stelle des oft boshaften und empfindlich treffenden „Berliner Witzes" der harmlose, naiv gemüthliche, stellenweise sogar ins Sentimentale ausartende Wiener Humor. Das Lächeln unter Thränen — so charakteristisch für alle Wiener Volksstücke seit den Zeiten Bäuerle's — kennt das Berliner Publicum nur in dem Sinne, daß übermäßiger Lachreiz ihm Thränen ins Auge treibt.

Von diesem specifischen Unterschied wissen nun eben Berg und Langer besonders zu erzählen, denn um ihren Stücken auch in Berlin Eingang zu verschaffen, mußte einer der glänzendsten Repräsentanten des Berliner Witzes, ein „Gelehrter des Kladderadatsch", David Kalisch, sie umarbeiten, d. h. „berolinisiren". Wir werden davon weiter unten noch sprechen. Hier müssen wir zunächst, um die geschichtliche Darstellung festzuhalten, auf die Anfänge der Berliner Localposse zurückgehen. Dieselbe ist, wie ja auch Berlin eine noch ziemlich neue Stadt ist, von jüngerem Datum, als die Wiener Posse; sie ist nicht ein Kind des vorigen, sondern erst des laufenden Jahrhunderts, und ihre Entstehung fällt so ziemlich zusammen mit dem Entstehen des sogenannten Königsstädter Theaters, welches, im Jahre 1824 eröffnet, für Berlin dasselbe werden sollte, wie für Wien das Leopoldstädter. Die Stelle zweier Volksdichter an der neubegründeten Bühne bekleideten Angely und Holtei, welche, wie schon weiter oben von uns erwähnt worden ist, für sie das deutsche Liederspiel schufen. Ihre Stücke waren — wenn wir von einigen, der Zeit nach noch vorausgehenden, aber unvollkommenen Versuchen des oben schon genannten Julius v. Voß absehen — die ersten Berliner Localpossen, doch auch noch nicht in der ausgeprägten Gestalt, welche die Berliner Posse in der Gegenwart angenommen hat. Als Dritter im Bunde ist noch der jetzige erste Komiker am Wiener Hofburgtheater, der im Jahre 1803 in Breslau geborene Fritz Beckmann zu erwähnen. Er ward an der Berliner Königs-

stadt der würdige Nachfolger Schmelka's und unerhörte Erfolge errang er sich vornehmlich durch seine Posse: „Der Eckensteher Nante im Verhör", in der er selber die Hauptrolle spielte. Das Stück ward über hundert Mal wiederholt, erlebte selbst im Drucke zwanzig Auflagen, rief auch viele Nachahmungen hervor, und ward fast auf allen deutschen Bühnen gegeben. Beckmann galt nun als Urtypus des „Berliner Witzes" und Eckensteher Nante wurde eine stehende komische Figur, die ebenso gut der deutschen Theatergeschichte angehört, wie etwa der von Bäuerle erfundene Staberl u. s. w.

Die Berliner Localposse, wie sie jetzt ist, hat Form und Gestalt besonders von David Kalisch empfangen, dessen „Einmalhunderttausend Thaler" und „Berlin bei Nacht" in der Hinsicht epochemachend gewirkt haben. Die Couplets in beiden Stücken sind vortrefflich, die Beziehungen im Dialog auf Berliner Zustände und Bestrebungen — die letztgenannte der Possen ist nämlich eine dramatische Revue des Jahres 1848 — von schlagender Wirkung und einzelne Züge und satyrische Hinweisungen von geradezu genialer Ursprünglichkeit. Ferner schrieb Kalisch noch den „Münchhausen", „Er verlangt sein Alibi", „Eine orientalische Frage", „Otto Bellmann" und den „Gebildeten Hausknecht". Seine früheren Werke wurden in den Hauptrollen, als sie neu waren, von den beiden trefflichen Localkomikern Grobecker und l'Arronge zur Geltung gebracht, die aber schon seit einer Reihe von Jahren Berlin den Rücken gekehrt haben, ebenso wie Beckmann, dessen

Nachfolger sie waren. In Kalisch's neueren Possen sind dagegen die hervorragendsten Partieen für das sprühende Genie Anton Aschers (des Repräsentanten Otto Bellmanns) und die unwiderstehliche, behäbige Komik Carl Helmerdings (des Urtypus des „gebildeten Hausknechts“) berechnet. Letzterer wurde auch mit der Rolle des „Actienbudikers“ bedacht — ein Stück, welches Kalisch dem „Actiengreisler“ vom Wiener Possendichter Anton Langer nachbildete, und das in solcher Bearbeitung auch in Berlin Enthusiasmus erregt hat. Dies Geschäft des „Berolinisirens“ scheint übrigens für Kalisch jetzt stehend geworden, und wenn seine eigene Erfindungsgabe versiegt sein sollte, so sind wir damit ganz zufrieden. Er zeigt im Zustutzen Wiener Originale für die Zustände in der preußischen Hauptstadt meisterliches Geschick, was ferner auch seine Umformungen zweier Lebensbilder von O. F. Berg glänzend bewiesen haben. „Ein Wiener Dienstbote“ wurde auf diese Weise „Berlin, wie es weint und lacht“, während „Einer von uns're Leut' — als ein Titel, der an der Spree ebenso zu verstehen ist, wie an der Donau — sich keine Veränderung des Namens zu gefallen lassen brauchte. Was die betreffenden drei Stücke im Originale anlangt, so ziehen wir freilich Langers „Actiengreisler“ den zwei anderen bei Weitem vor, weil in diesen Mangel an Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung und das den Wiener Possen überhaupt oft eigene Vermischen des sentimentalen Rühreffects mit humoristischen Elementen im Uebermaß bemerkbar wird, wogegen jener vo'n Weinerlichkeit freiblieb

und einen reinkomischen Eindruck macht. Bei Berg wird nur zu oft der Ernst einzelner Scenen dem Gelächter, welches die folgenden erregen, preisgegeben, und an den Spaß hängt sich das Bleigewicht einer banalen Moral. An und für sich freilich ist die streng sittliche Haltung und Tendenz der Stücke anzuerkennen. Die Ereignisse in Bergs Stücken sind für eine Posse zu ausschließlich aus der Misère des Lebens genommen, wenn man auch zugestehen muß, daß namentlich die Hauptfigur in „Einer von uns're Leut'", der Jude Isaac Stern, in der That viele sehr glückliche satyrische und parodistische Züge enthält. Namentlich die Couplets sind in diesen drei ursprünglich Wiener Possen eine Zuthat vom „Gelehrten des Kladderadatsch" und sie sind es denn auch eigentlich gewesen, woran sich in ihrer Berliner Bearbeitung der Beifall des norddeutschen Publicums geheftet hat. Wir wiederholen, daß uns besonders „der Actienbudiker" eine der besten Localpossen aus neuester Zeit zu sein scheint.

Neben Kalisch hat sich im Gebiete des Berliner Witzes auf der Bühne vor Allem der Schauspieler August Weirauch die Herrschaft errungen, der, als trefflicher Acteur in seiner Art, die Hauptrollen seiner Stücke — ähnlich wie Raimund, Nestroy u. A. — für sich selber zu schreiben pflegt. Er begann seine Thätigkeit mit: „Wenn Leute Geld haben" und schuf dann noch: „Die weiblichen Seeleute", „Vetter Flausing oder Nur flott leben" (im Verein mit Wachenhusen) „Die Bummler von Berlin" (in Gemeinschaft mit Kalisch), „Die Maschinenbauer von Berlin"

und „Kieselack und seine Nichte vom Ballet“, welch letzteres Werk den in der heutigen Bühnengeschichte einzig dastehenden Erfolg hatte, daß es im Wallnerschen Theater zu Berlin ununterbrochen an 135 Abenden hintereinander und stets vor vollem Hause gegeben ward. Weirauchs Stücke bezeichnen mit denen von Kalisch eine Blüthezeit der Berliner Localposse, gewiß sind wenigstens die Arbeiten der beiden Verfasser jetzt wohl die charakteristischsten Repräsentanten des ganzen Berliner Possengenres. Die genannten Autoren besitzen ein Talent von naturwüchsiger Stärke. Die Intrigue in ihren Werken ist zwar nicht besonders fein oder neu, die ernsteren Scenen ziemlich banal und interesselos, aber es ist auch viel gute Laune, glücklicher Humor und tüchtige Gesinnung da. Die Gestalten sind aus dem Leben gegriffen, wenn schon zum Theil carikirt, und die Handlung enthält einzelne treffliche Einfälle, die zu effectvollen Episoden ausgearbeitet sind. Ja, es finden sich sogar Züge aus der feineren Lustspielsphäre. Der „höhere Blödsinn“, auf den manche Possenschreiber fast ein Anrecht zu haben glauben, ist für sie so ziemlich gar nicht vorhanden. Ein oder mehrere Acte im Stück sind bei ihnen stets mit inneren und äußeren Eindrücken reich ausgestattet, die schlagenden Momente folgen sich auf dem Fuße und von der kaustischen Schärfe der Couplets wird keine Thorheit des socialen Lebens, kein Unverstand der politischen Parteien verschont. Was die Figuren anlangt, die in Beider Possen auftreten, so ist es zwar nicht mehr, wie in den älteren Wiener Volksstücken,

eine stehende komische Figur, die allenthalben wieder erscheint — solch Principat einer Charaktermaske findet sich seit Raimund auch schon nicht mehr in der Wiener Posse selber — aber es wiederholen sich dort, wie hier, bestimmte Typen der Gesellschaft. Bei Kalisch und Weirauch sind es vor Allem der Berliner Weißbierphilister, der jüdische Bankier, der Berliner Gamin (rectius Schusterjunge), die Berliner Köchin „Juste“ (alias „das Mädchen für Alles“), sowie, was schon die einzelnen Titel andeuten, ganze Klassen und Stände der Bevölkerung, die in lebenswahren Copieen vor uns erscheinen, so „die Bummler von Berlin“, „die Maschinenbauer von Berlin“ u. s. w.

Wie Nestroy für das neuere Wiener Possengenre, so wurden, wie gesagt, Kalisch und Weirauch für die Berliner Possenproduction maßgebend. Mit Anlehnung an „Berlin bei Nacht“ schrieb z. B. A. Hopf: „Eine Nacht in Berlin“, und derselbe schuf auch „Alles, was zum Bau gehört“ — ein Seitenstück zu den „Maschinenbauern“, indem hierin auf ähnliche Weise das Leben und Treiben der Bauhandwerker geschildert wird. Wie dort die Maschinenwerkstatt etwas Neues war, so wird hier ein ganzer aufgestellter Dachstuhl mit den Richtfeierlichkeiten in Scene gesetzt. Eine originelle Idee war es, die verschiedenen Abtheilungen dieser Posse nach schon bekannten Bühnenstücken zu benennen, nämlich die erste: „Maurer und Schlosser“, die zweite: „das Fest der Handwerker“, die dritte: „Liebe im Arest“, die vierte: „Wie man Häuser baut“, die fünfte: „Von Oben nach unten“, die sechste: „Der letzte Trumpf“, und

die siebente: „Des Lebens Wege und Umwege“. Eine andere Berolinisirung des dem Stücke zu Grunde liegenden Stoffes gab Emil Pohl unter dem Titel: „Die Maurer von Berlin“, und einen ähnlichen Inhalt, wie Hopfs „Nacht in Berlin“, behandelt auch „Ein Tag in der Residenz“, von Denecke und R. Hahn gemeinschaftlich verfaßt. Ein alter gemüthlicher Philister aus der Provinz will einem lockeren Zeisig von Neffen tüchtig den Text lesen und begiebt sich daher nach der Hauptstadt, die ihn aber bald selbst in ihr Gewühl und ihre Zerstreuungen zieht. Hahn schrieb außerdem z. B. die Posse: „Er ist Baron“ und mehrere der aus Spiel, Gesang und Tanz zusammengesetzten Quodlibets für die sogenannten „falschen Pepitas“. Böhm in Wien war jedoch der Erste, der diese eigene Literatur der Pepita-Parodien begann. Vom neuesten Datum sind die Berliner Possen von Jacobsohn und Salingré, z. B. „Faust und Gretchen“, „Der feine Wilhelm“, „Bei Wasser und Brod“, „Narciß im Frack“, „Eine Soubrette für Offenbach“, ferner „Berliner Kinder“, „Berlin im Jahre 1860“ (letzteres ein Stück nach Art der in den Pariser Theatern gebräuchlichen jährlichen „révues“) „Der Budiker und sein Kind“ u. s. w. Wir wollen dabei nicht länger verweilen, sondern nur noch erwähnen, daß es jetzt besonders das Wallnertheater in Berlin ist, welches die Traditionen des alten Königsstädter Theaters lebendig erhält. Der Director, Franz Wallner, war früher ein meisterlicher Darsteller Raimundscher Rollen, spielt jetzt aber leider gar nicht mehr

Doch herrscht die Berliner Localposse auch auf den anderen secundären Bühnen der Hauptstadt, wie ja auch die Wiener Localposse nach Eingehen des alten Leopoldstädter Theaters jetzt verschiedene Pflanzstätten hat. Es genüge zum Schluß die Bemerkung, daß die besseren Stücke von Nestroy, Kaiser und Langer einerseits, sowie Kalisch und Weirauch andererseits — wenn wir so sagen dürfen — eine Art Ideal der Wiener und Berliner Localposse aufstellen, obschon daran immer noch Manches zu vermissen bleibt, damit die Gattung jene in höherem Sinne künstlerische Form und Haltung annehme, zu der sie sich aufschwingen kann, ohne fürchten zu müssen, auch nur ein Theilchen ihrer Popularität und Allgemeinfaßlichkeit einzubüßen. Die Localposse oder schlechthin Posse soll nicht nur für die unteren Schichten des Publicums berechnet sein, sondern für alle Schichten — dadurch unterscheidet sie sich vom eigentlichen Lustspiel, das zwar hinwiederum auch nicht blos für die höher Gebildeten bestimmt sein soll, das aber in der Gesammtheit seines künstlerischen Wesens allerdings stets nur von diesen richtig durchgekostet und genossen wird, wie Kunstgenuß in höherem Sinne ja überhaupt immer das Vorrecht umfassenderer und bedeutenderer Bildung bleiben muß. An den Melodieen einer Mozartschen Oper erfreut und erlabt sich Sinn und Seele des gemeinen Mannes auch, und doch besitzt das feinere Verständniß dieser Melodieen nur ein tiefer in das Wesen der Kunst eingedrungener Geist. Um an einer Hillerschen, Dittersdorfschen, Wenzel Müllerschen, Lortzingschen Oper Gefallen zu finden, bedarf man jener Gabe des feineren Verständnisses nicht — doch vergnügt

sich der Kenner gern auch einmal an solchen einfach und naiv empfundenen Klängen. Wir glauben, durch diesen Vergleich am besten dargethan zu haben, was wir mit dem Unterschied zwischen Lustspiel und Posse meinen.

Darum ist aber auch die Ansicht, welche wir so oft schon haben hören müssen, durchaus falsch und sollte stets mit Nachdruck bekämpft werden, die Ansicht nämlich, daß die Posse das Reich der Willkür, der Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten sei, daß sie strengere Kunstregeln umgehen könne, daß sie den Witz in seiner größten Ausgelassenheit pflegen und bis an die Grenze des Läppischen und Gemeinen vordringen dürfe. Wer dies sagt, benimmt ihr von vornherein jeden Zugang zum Geschmack der höher Gebildeten und bannt die Masse des großen Publicums auf die niedere Geschmacksstufe für alle Zeiten fest, auf der sie leider — wir wollen dies zugeben — sich auch in der Gegenwart noch befindet. Wie das Lustspiel nicht durch allzu exclusiven Inhalt, so soll die Posse nicht durch allzu vulgären Ton abschrecken, d. h. jenes die niederen, diese die höheren Schichten des Publicums. Die Posse soll immer manierlich bleiben, wie wir auch das Volksleben zwar niemals ästhetisch und künstlerisch geregelt verlangen dürfen, stets aber manierlich und frei von Rohheit sehen wollen. Wenn wir übrigens in unserem Buche das Wort „possenhaft" oft in schlechtem Sinne gebraucht haben, so geschah dies eben nur in Anlehnung an den Sprachgebrauch, für welchen die von uns angefochtene niedrige Meinung vom Wesen und Begriff der Posse zur Verantwortung zu ziehen ist.

Es fällt uns wirklich schwer, hierbei abzubrechen — doch sollen theoretische Untersuchungen, so fruchtbringend sie auch sein dürften, nicht länger den Gang unserer geschichtlichen Darstellung aufhalten. Wir sagten oben, außer Wien und Berlin hätten auch Hamburg und Frankfurt a. M., sowie München vollständig ausgebildete Localpossen. In Bezug auf letztere Stadt ist hier Carl Malß, der berühmte Verfasser des „alten Bürgercapitäns", zu nennen. Ein Frankfurter Kind, zuerst Kaufmann, dann Offizier im Freiheitskriege, Ingenieur beim Festungsbau in Koblenz, zuletzt Theaterdirector, nahm er seit 1821 einen bescheidenen, aber sehr behaglichen Platz im Saale deutscher Dramatiker ein. Er starb 1848 im Alter von 56 Jahren. Die Localstücke, die er für seine Frankfurter schrieb, sind zwar für andere Bühnen schwer zu geben, denn die Reize und Geheimnisse des Dialects der Mainstadt werden nicht so ohne Weiteres von jedem Profanen verstanden — den Wiener und Berliner Jargon zu verstehen ist dagegen Kinderspiel — aber der Ruf wenigstens von einzelnen seiner Dramen hat sich auch bis nach Außen hin verbreitet. Julian Schmidt hat mit Recht Folgendes an ihm besonders interessant gefunden: Er arbeitete sorgfältig und es ist viel kleiner, sauberer Zierrath in seinen Werken; seine Kenntniß nicht nur des Frankfurter, sondern mehrerer oberdeutscher Dialecte ist wunderbar genau, und ihre Handhabung im Dialog trefflich; auch ist und bleibt er allenthalben ein gebildeter Mensch. Als er unternahm, das erste seiner Stücke, den „alten Bürgercapitän" zu schreiben, wollte er das beschränkte, behag-

liche komische Familienleben der kleinen Welt schildern, die ihn umgab, deren wunderliche Gestalten ihn lebhaft anregten. Er gab nur Situationen und drollige Charaktere auf Frankfurter Grund; die Handlung wurde deshalb Nebensache und lief so nebenbei, sie hatte weder Einheit, noch innere Nothwendigkeit. Der alte ehrliche Gastwirth Kimmelmeier mit seinem Bürgerwehr=Selbstgefühl, seiner Feuerspritze und seinen Stammgästen, ein ausbrechendes Feuer, eine verständige Tochter mit einem biederen und langweiligen Liebsten, eine leichtsinnige Nichte, die von dem obligaten Berliner Windbeutel entführt, aber durch tapfere Stammgäste reuig und unversehrt zurückgebracht wird — das ist der locker verwebte Inhalt des Stückes, dessen Reiz in der wohlthuenden Wärme des Schaffenden liegt, durch die er die lächerlichen Charaktere komisch und das Wunderliche anziehend zu machen weiß. In den späteren Stücken von Malß occupirte die Hauptperson das ganze Terrain, die Anderen wurden nur Staffage. So entstanden die sogenannten „Hampelmanniaden", einzeln „Herr Hampelmann im Eilwagen", „Die Landpartie nach Königstein" und „Herr Hampelmann sucht ein Logis" geheißen. Hampelmann ist eine Type: der Frankfurter Bourgeois in seiner von Sentimentalität ganz freien Gemüthlichkeit und glücklichen Wohlhäbigkeit. Ferner schrieb Malß noch: „Das Stelldichein in Tivoli oder Schuster und Schneider als Nebenbuhler", „Der Prorector" und „Datterich" (im Darmstädter Dialect). Zwei andere Stücke: „Die Bauern" (in Wetterauer Mundart) und die

„Jungfer Köchinnen" sind wieder vielseitiger in der Charakteristik, doch stößt darin der Stoff ab, der ein Stoff ganz aus der ordinären, sittlich unschönen Wirklichkeit ist, ohne versöhnendes Gegenbild und auch ohne versöhnenden Humor in der Behandlung. Uebrigens schrieb Malß stets anonym, und selbst als alle Welt in Frankfurt schon wußte, wer der Verfasser seiner Hampelmanniaden sei, behielt er noch immer sein Incognito bei. Die Hampelmanniaden floriren auch jetzt noch auf der Frankfurter Bühne und finden in dem alten Hassel den virtuosesten Darsteller, der sich denken läßt.

Was Hamburg anlangt, so besteht sein locales Genre natürlich in plattdeutsch sprechenden Figuren, die jedoch nur als Episoden erscheinen. Nicht etwa ganze Stücke werden in plattdeutschem Dialect gesprochen. Der in Hamburg lange engagirte und beliebte, seit einigen Jahren verstorbene Komiker Georg Starke, sowie der Autor des „Mädchens vom Dorfe", der „Tochter der Grille" und andrer Stücke, Krüger mit Namen, haben in ihren Possen zumeist dies Localbedürfniß oder Localvergnügen zu befriedigen gewußt. Ersterer schrieb: „Wenn Leute kein Geld haben" (als Gegenstück zu Weirauch's „Wenn Leute Geld haben"), ferner den „Universalerben" (nach dem französischen „Bruno le fileur"), „Die Einquartierung oder Die Oesterreicher in Hamburg", „Zwei Waisen" u. s. w. Nicht ohne technisches Geschick componirt, haben diese Stücke auch manche ansprechende Situation, im Ganzen aber doch zu wenig Humor und originelles Wesen.

Was München betrifft, so gab Localstücke speciell aus dem Leben der Isarstadt der weiter oben von uns erwähnte Schleich. Doch auch der Souffleur Prüller ist hier noch zu erwähnen mit seiner „schönen Klosterbäuerin“, dem „Schmied vom Kochel“, dem „Schmied vom Achensee“, der „Gundel aus München“ und vor Allen mit „Da Toni und sein Burgei“. In diesen ganz bayerisch-provinziell gefärbten Stücken wird ein reicher Fond von naiver Treuherzigkeit und schlichter Wahrheit des Gemüths bemerkbar. Es ist Etwas vom Raimundschen Geiste darin zu spüren. Sie haben nach Verdienst großes Glück gemacht, und zwar nicht blos in ihrer eigentlichen Heimath, dem Isarvorstadttheater und dem Autheater in München, sondern auch in Wien, Berlin u. dgl.

Das Feld der Zauberpossen bebaut jetzt, seitdem die Wiener Autoren es ganz und für immer verlassen zu haben scheinen, mit besonderem Glücke nur noch der Dresdner Hofschauspieler Gustav Räder. Auch er berechnete die Hauptrollen seiner Stücke für sich selber. Zuerst bearbeitete er nach einem französischen Vaudeville den „Weltumsegler wider Willen“ und gab ihm die Bezeichnung: „von W. Emden“ (von wem denn?) mit auf den Weg über die Bühnen, den die Posse schnell und mit glänzendem Erfolge zurücklegte. Das spornte zu weiterer Production und so stellte sich Räder denn fast alljährlich zur Faschingszeit mit einem neuen Erzeugnisse toller Laune ein, das regelmäßig vom Dresdner Publicum, dessen erklärter Liebling der Autor auch als Darsteller ist, sowie dann auch von dem

Publicum anderer deutschen Städte freudig willkommen geheißen wurde. Wir nennen: „Don Quixote", den „Artesischen Brunnen", „Die verwunschene Prinzessin", „Purzel in Spanien", „Graf Bukskin", „Signor Pescatore", „Jupiters Reiseabenteuer", „Drei Schwestern", „Luchs und Fuchs", „Aladin oder Die Wunderlampe", sowie „Robert und Bertram, die lustigen Vagabunden" und „Flick und Flock". Die beiden letzteren Stücke scheinen uns besonders charakteristisch für Räders Art zu schaffen. Den stummen Späßen und Witzen der Hoguetschen Pantomime: „Robert und Bertrand" auf lustige Weise Worte zu leihen und den Balletstoff zu einer unterhaltenden Posse zu verarbeiten, war ihm so geglückt, daß er mit einer Taglionischen Erfindung, den Abenteuern Flicks und Flocks, ein Gleiches that, d. h. auch dies Divertissement, in welchem bekanntlich das Berliner Opernhaus seine höchste, fast feenhafte Pracht entfaltet, zu einem gesprochenen und gesungenen Stück voller Kurzweil und Schabernack machte. Wie „Robert und Bertram", so sind auch „Flick und Flock" ein paar „lustige Vagabunden", fidele Seelen, die — man weiß nicht recht, warum? — unter dem besonderen Schutze der Olympier stehen und, von ihnen beschirmt und geleitet, viel „mehr Dinge im Himmel und auf Erden sehen, als unsre Schulweisheit sich träumen läßt". Vor Allen ist ihnen Gott Cupido gewogen und unter mannichfachen Verkleidungen nahe. Flick und Flock machen große Reisen, doch nicht wie andere Menschenkinder mit

Eisenbahn, Post oder Dampfschiff — o nein! ganz absonderliche Gelegenheiten stehen ihnen zu Gebote, und Wolkenwagen, unterirdische Versenkungen und sonstige Tausendkünsteleien des Maschinisten werden in Bewegung gesetzt, damit die beiden Herren sich in sämmtlichen vier Elementen nach Lust und Belieben herumtummeln können. Ihre Abenteuer sind von der buntesten, überraschendsten Art. Auf Möglichkeit, ja nur auf Wahrscheinlichkeit ist nicht zu sehen, wir befinden uns eben im Reiche der Wunder, und gut, daß die scenischen Wunder immer noch zu den unschuldigsten und amusantesten gehören. Wahrhaft erstaunlich erscheint es, was die tolle Laune des Komikers in diesem Kinde seiner Phantasie uns Alles vorplaudern, vorträllern und besonders vortanzen läßt, denn das Ballet ist, entsprechend dem Ursprunge des Ganzen, sehr vertreten, und es giebt einen Schlittschuhtanz, wie im „Propheten", eine Copie des „Sailor Boy's Dance" der Lydia Thompson, ja sogar, womit der Verfasser den Localenthusiasmus der Dresdner packte, einen Chaisenträgertanz u. A. m. Die Räderschen Possen nehmen eine Ausnahmestellung ein; daß man ihnen ihr tolles Zauberwesen so hingehen läßt, ist auch eine Ausnahme. Und das Beste dürfen wir nicht vergessen: es findet sich zwischen viel Spreu doch hier und da noch Weizen, zwischen „allerlei Brimborium" manchmal ein Körnchen ächter Komik, an der man auch bei voller Vernunft und ernsterer Reflexion seine Freude haben kann. — Außer seinen Stücken giebt es im Gebiete der Zauberposse nur noch vereinzelte Versuche, wie „die Töchter

Lucifers" vom Uebersetzer W. Friedrich, „Gott Marinus" vom Stuttgarter Hofschauspieler A. Gerstel, „König Wein" von Krüger, „Der Liebestraum eines Junggesellen" von A. Hopf 2c. Der Geschmack des Volkes an den Zauberpossen ist unbedingt sehr im Abnehmen begriffen, und gut, daß es so ist!

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Alte und neue Parodieen.

Die Lust am Parodiren scheint in neuester Zeit mit verdoppelter Kraft wieder in unserer Literatur erwacht zu sein. Wir wollen, da die Travestieen ihrem ganzen Wesen nach so eigenthümliche Erscheinungen sind, sie auch in einem eignen Kapitel für sich betrachten, doch nur solche dramatische Travestieen, die andere berühmte, und natürlich meist ernste Stücke zu verspotten sich vornahmen. Weiter zurückzugreifen, als bis zur Periode der Classiker gedenken wir übrigens nicht, da, was aus früherer Zeit sich von Parodieen der genannten Art etwa vorfindet, kaum besonderer Erwähnung werth sein dürfte. Gewiß kann die Travestie ein sehr heilsames Mittel und eine treffliche Abwehr gegen allerlei falsche Tendenzen und krankhafte Symptome in Kunst, Literatur und Leben sein — aber es war eine Verirrung, ein tadelnswerthes und übermüthiges Beginnen, als man auch die edlen Dichterwerke unsrer Classiker zu parodiren suchte. Mit was hatte es z. B. ein Schiller verdient, daß seine herrliche „Jungfrau von Orleans" der obscure Röller in einer Travestie

verspottete, und mit was Goethe, daß der mit seinem eigenen Herzblut empfindende Werther in einer für Schmelka geschriebenen anonymen Posse: „Die Leiden des jungen Werther“ verhöhnt wurde? — jenes Stück, das für den großen, bekanntlich etwas leicht gereizten Dichter auch noch dadurch eine Quelle des Verdrusses wurde, daß die Sängerin Catalani, welche bei einem Besuch in Weimar ihm wahrscheinlich ein Compliment machen wollte, versicherte, sie habe über den Werther aufs Herzlichste lachen müssen. Man denke sich nun das ärgerliche Erstaunen Goethe's, bis sich herausstellte, daß die Künstlerin in Berlin eben jene Parodie gesehen hatte, den wirklichen Werther aber gar nicht kannte!

Wohl zu billigen ist dagegen die dramatische Satyre: „Herodes vor Bethlehem“, mit welcher Siegfried August Mahlmann Kotzebue's „Hussiten vor Naumburg“ und überhaupt die ganze hypersentimentale Dichtungsweise und Geistesbildung jener Zeit verspottete. Die Burleske fand so großen Beifall, daß sie rasch hintereinander fünf Auflagen erlebte. Mahlmann, als Lyriker und fein gebildeter Journalist in der damaligen Periode der Literatur eine hervorragende Persönlichkeit, zeigte sein Talent für die Bühne übrigens auch noch in einigen Lustspielen: „Der Geburtstag“, „Der Hausbau“ und „Die Liebesgaben“. Er war 1771 in Leipzig geboren, später Erzieher eines jungen russischen Adeligen und mit diesem lange Jahre auf Reisen, worauf er, in seine Heimath zurückgekehrt, erst die Redaction der „Zeitung für die

elegante Welt" und dann der Leipziger politischen Zeitung führte. 1826 starb er. — Doch nicht blos von Mahlmann, sondern auch noch von mehreren Andern mußte sich Kotzebue travestiren lassen. So z. B. von Adolf Bäuerle, dessen „Leopoldstag" eine derbe, aber gesunde und kräftige Parodie der lügnerischen und unsittlichen Sentimentalität in „Menschenhaß und Reue" war. — Es lag nahe, daß ingleichen die Müllner-Houwaldschen Schicksalstragödien der Satyre verfielen. Der im Jahre 1770 in Dresden geborene, und ziemlich bejahrt als Commissionsrath auch dort verstorbene Friedrich August Schulze, unter dem Namen Fr. Laun als launiger, unterhaltender Romanschriftsteller und Erzähler bekannt und durch große Productivität auf diesem Gebiet der leichten, zum Theil schlüpfrigen Unterhaltung ebenso merkwürdig, wie Clauren, van der Velde, Schilling u. A., ließ z. B. unter dem Namen Hans Helldunkel ein Marionettentrauerspiel: „Das Schicksal" als unschuldige Verspottung der Schicksalstragödien erscheinen. Beiläufig gesagt, schrieb er außerdem die Possen: „Der Namensvetter", „Der Herr von Wallfisch" und „Die Reise ins Schlaraffenland". — Müllners „Schuld" wurde ferner von den Brüdern Fatalis, und mit einem noch größeren Aufwand von Witz in Platens „verhängnißvoller Gabel", worüber wir ausführlicher schon weiter oben sprachen, parodirt.

Noch mancherlei derartige, gegen literarische Erscheinungen der Vergangenheit sich richtende Travestieen könnten wir hier

erwähnen, doch denken wir uns keines Fehlers schuldig zu machen, wenn wir, da jene einer früheren Zeit entstammenden Producte auch nicht einmal mehr der heutigen Bühne angehören, jetzt sogleich uns zur Gegenwart wenden. Wilhelm von Merckel in Berlin, der, als das Jahr 1848 Parodieen auf politischem Gebiete hervorrief und der deutsche Michel seine Erbsünden und Naturfehler mehr als einmal in satyrischem Sinne vorgeworfen bekam, „kleinen Leuten in großer Zeit" schon ihr sehr ergötzliches Porträt in seinen „Diftelдingern" geliefert hatte, ergoß später seine satyrische Laune auch über Oscar v. Redwitz, den die weichliche Liebhaberei für frommselige Lyrik bereits zu einer Berühmtheit ersten Ranges machte, als er auch noch nicht in einigen historischen Dramen eine Kräftigung seines in überzierlicher Schönthuerei schon fast untergegangenen Talentes hatte gewahr werden lassen. „Sigelind, ein Normallustspiel aus dem Sanskrit des Wiener Originals in das Prakrit allgemeiner deutscher Nation übertragen" — nannte sich Merckels Parodie auf das mehr süßlich krankhafte, als „christliche" Drama gleichen Namens. Besonders komische Einzelheiten des Merckelschen Spottgedichts wollen wir im Folgenden anführen. Der Theaterzettel lautet: Schenk Eberhard, Graf zu Limburg. Schenkin Hildegard, die Gräfin, seine Frau. Sigelind, beider eheliche Tochter. Hedewig, Sigelinds Zofe. Der Haushofmeister des Schenken. Wolff, des Schenken alter Kutscher. Lothar, ein kleiner Junge. Rüdiger von Stein, ein wilder Graf. Junker Veit, sein Freund, ein Edelmann ohne

Grundbesitz und bestimmtes Geschäft. Herr Arthur, ein als Virtuos und Dichter reisender Pseudonymus. Eine Baronin, Eine Frau von, aus der Nachbarschaft. Sonstige Personen, die nichts zu thun haben. Die Handlung begiebt sich in Schwaben, anno 1308, nachdem der deutsche Kaiser Albrecht hochseligen Angedenkens von seinem nichtsnutzigen Neffen schmählich erschlagen worden." Am Beginn des ersten Actes lesen wir: „Im Hintergrunde kann man durch große Bogenfenster in eine anmuthig schauerliche, waldgebirgige Landschaft mit Mondscheinbeleuchtung sehen. Der Fußboden ist frisch gebohnt." Der zweite Act führt uns auf die Limburg. „Das Theater stellt das Burggärtlein dar. Den Mittelgrund schließt die Gartenmauer ab, durch welche ein Pförtlein nach der Burg führt, während rechts über die Mauer weg eine weite Aussicht im Sonnenschein lacht. Links an der Mauer bemerkt man den Eingang zur Burgkapelle. Im Vordergrund eine Steinbank in einer Laube von Jelängerjelieber. Die Bäume im Gärtlein lassen hin und wieder einige gelbe Blätter fallen; in den Rabatten stehen Astern und Rittersporn; es weht eine milde Octoberluft, in der von Zeit zu Zeit sogenannter Alterweibersommer vorüberzieht. Einige Grillen zirpen." Endlich im fünften Acte stellt das Theater „eine wilde Waldgegend im Wildforst unter der Wildburg vor, von welch letzterer einige Zinnen bemerkbar sind. Mitten auf der Bühne steht eine wilde Tanne, um deren Stamm wilde Rosen abgeblüht haben. Vor der Tanne ein vom Morgenthau noch ganz feuchter wilder Moossitz.

Links im Hintergrunde rauscht ein wilder Giesbach über die wild durcheinander liegenden Felsen. Rechts im Walddickicht steigen die Mauern eines Klosters in die Suffiten. In der Mauer ist ein Pförtlein, mit wildem Epheu wild verwachsen, darüber in einer Blende ein wildverwittertes Heiligenbild. Es ist Morgendämmerung. Unter den fernen, wilden Klängen von Jagdhörnern geht der Vorhang auf. Rüdiger, der wilde Graf, das Haar wild um das Gesicht gewirrt, liegt wild hingeworfen auf der Moosbank." Die Satyre erstreckt sich also sogar bis auf die Bestimmung der Scenerie. Im ganzen Stück erzielt der ehrbar komische trockene Ton, welchen der Autor anschlägt, eine erhebliche komische Wirkung. Im Allgemeinen giebt sich die Parodie etwa ebenso, wie Tieck in seinem „Blaubart" das neumodische Ritterthum persiflirt. Höchst komisch sind z. B. die Worte Hildegards: „Also besser die albernste Lüge, als die einfache Wahrheit! Wenn das nicht tragisch ist!" — oder z. B. die Worte Sigelinds als Antwort auf den Heirathsantrag: „Sprechen Sie mit Mama!" — oder endlich die Schlußworte Wolffs: „Wer hätte an so ein Ende gedacht!" Diese Stelle steht so ganz unvorbereitet und nackt da, wirkt aber eben deshalb nur um so gewisser und läßt ein letztes satyrisches Streiflicht auf das verspottete Drama fallen. Im Ganzen halten wir Merckels „Sigelind" ohne Zweifel für eine der gelungensten Travestieen, die wir im Bereiche des Theaters besitzen, weshalb wir denn auch etwas ausführlicher über sie gesprochen haben.

So geistvoll sie aber in mancher Hinsicht war, sie fand doch keinen Zugang auf die Bühne. Einer Verspottung des neuesten Dramas von Redwitz, des „Zunftmeisters von Nürnberg", ist dagegen dieser Wurf gelungen; das Schweigersche Theater in München brachte nämlich zu großem Ergötzen des Publicums: „Die Zunftmeister von Krähwinkel oder der Kampf der Realrechtler mit den Gewerbsfreiheitlern. Ein bürgerliches Trauerspiel und trauriges Bürgerspiel mit Gesang und Wehgeschrei über Gewerbefreiheit in 5 Aufzügen. Parodie von Ferdinand Fränkel." Der Schluß des sehr langen Zettels lautet: „Die Handlung ist bald real und bald reell, sie spielt in Krähwinkel, könnte sich aber auch ins Italienische hinüberspielen; sie fängt in den ersten Tagen der Fastnacht an, wo ohnehin Alles zum Narren gehalten wird, und soll, wenn es gut geht, kein schlechtes Ende nehmen. Da die Krähwinkler nichts von Freisein hören wollen, ist auch der freie Eintritt ohne Ausnahme aufgehoben. Die Beleuchtung ist, wie immer in Krähwinkel, dunkel."

Frau Charlotte Birch-Pfeiffer bot schon zwei Mal einen erwünschten Gegenstand für das Streben dar, die schwachen Seiten besonders beliebter Bühnenstücke aufzudecken. Bereits vor mehreren Jahren brachte ihr College Görner in Hamburg seine „Waise von Berlin" als komisches Widerspiel der „Waise von Lowood" und auf die unerhörten Erfolge der nicht mit Unrecht beliebten „Grille" in der Wiener Hofburg folgte im Carlstheater eine „Naturgrille", die jener Kunstgrille Paroli

biegen sollte. Morländer war der Verfasser dieses Stückes, der schon früher in seinem „Theatralischen Unsinn“ sich gegen allerlei Extravaganzen, gegen die Schicksalstragödien, die italienische Oper u. s. w. gekehrt hatte. Den sehr guten „schlechten Witz“, den eine Breslauer Studentenverbindung mit ihrer zum Stiftungsfest in Scene gesetzten „Keilerei auf der Wartburg“ gemacht hatte, schuf der vor Kurzem erst verstorbene Wiener Kapellmeister Carl Binder für die größere Bühne um und lieferte dazu in komischer Anwendung und Zustutzung der originellsten Melodieen aus dem Wagnerschen „Tannhäuser“ eine treffende Persifflage der musikalischen Zukunftsbestrebungen. Witzig genug nannte er das Stück „eine Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppirungen“. Als Parodie der gleichnamigen Meyerbeerschen Oper schrieb G. Räder schon vorher seinen „Prophet oder Johannes Leiden und Freuden“ — ein toller Schwank, dem der alte „Berggeist“ zu Grunde gelegt wurde und der seinen travestirenden Zweck in mehreren Situationen mit Glück zu erreichen verstand, wenn auch verschiedene unfeine Späße — wir erinnern z. B. an die Scene mit den vielen Weibern — der harmlosen Haltung des Ganzen Eintrag thun. — Ferner erschien zu „Cato von Eisen“, der sich kurz vorher in Fichtners Gestalt die Herzen der Wiener erobert hatte, auf einem Wiener Vorstadttheater ein weibliches Gegenstück, eine „Kathi von Eisen“, die aber nicht die gewünschte Aufnahme fand. Berla war Verfasser dieser Parodie, welche unter dem Titel „Preußisches Landrecht“ auch in

einer Bearbeitung für Berlin existirt, die von Rudolf Löwenstein, dem Autor der Strudelwitz-Prudelwitzschen Briefe im „Kladderadatsch“, herrührt. — Und endlich lieferte, als Mario Uchard's „Fiammina“ den deutschen Bühnen in der Küstnerschen Uebersetzung bekannt geworden war, Rudolf Genée eine lustige Travestie: „Schickanina“, deren Hauptpartie für seine Schwester Ottilie berechnet wurde, sowie denn auch von zwei Berliner Possenschreibern, Thalburg (sonst Caltherack genannt) und Sanftleben, der Offenbachsche „Orpheus in der Hölle“, obgleich selbst, wie man weiß, schon eine Parodie, unter dem Titel: „Orpheus auf der Oberwelt“ nochmals parodirt worden ist.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Uebersetzungen aus fremden Sprachen.

Um das Tableau der deutschen Schaubühne unserer Zeit im Gebiete der Komödie zu vervollständigen, bedarf es schließlich eines Blickes auf die ins Repertoire derselben aufgenommenen fremden Erscheinungen. Die bereits in den Tagen der Gottschedschen Dictatur darin existirenden sind früher von uns genannt worden; es waren die beiden Römer Terenz und Plautus, die jetzt schon seit Langem und wohl für immer von den Brettern verschwunden sind, ferner der Franzose Molière, von dem weiter unten nochmals die Rede sein soll, sowie der Däne Holberg, dessen „politischer Kannegießer" in der daraus gemachten Treitschkeschen Oper auch in der Gegenwart noch hier und da auf der Bühne erscheint, und dessen „Geert Westphaler, der geschwätzige Barbier" neuerdings in Carlsruhe unter Eduard Devrients Leitung mit Beifall gegeben worden ist.

Wenn wir in unserer Betrachtung der gegenwärtig herrschenden Verhältnisse die verschiedenen Nationalitäten nach einander Revue passiren lassen, so sehen wir, daß Italien ver=

hältnißmäßig am seltensten in Reproductionen auf dem deutschen komischen Theater vertreten ist. Nach Gozzi bearbeitete Schiller seine „Turandot", die in dieser Bearbeitung wohl aber kaum ins Gebiet des Lustspiels gehören dürfte, und was Goldoni, Federici und Camillo Rota anlangt, so boten drei ihrer Stücke die Grundlage zu Carl Blums „Mirandolina", „Capricciosa" und „Ich bleibe ledig". Weiter dürfte in der That gar nichts zu erwähnen sein. In vergangener Zeit erschien allerdings Goldoni viel häufiger in Nachbildungen auf unseren Bühnen.

Von den Spaniern ist Lope de Vega, der capitalste Schnell- und Vielschreiber aller Zeiten und Völker, mit seinen sämmtlichen 1700 Theaterstücken jetzt so ziemlich vergessen, wenn wir nicht Friedrich Halms „König und Bauer", das sich auf einen seiner Entwürfe stützt, und sodann die allerliebste Kleinigkeit: „Hans und Hanne" von W. Friedrich ausnehmen. In dieser modernen Bearbeitung eines uralten Stückes ist die Idee, daß die Liebe den Hans dumm und die Hanne klug gemacht, sehr wirksam und nett, besonders wenn wir beide Personen als Collectiva aufzufassen geneigt sind. — Was Calderon anlangt, so lassen sich von seinen Lustspielen wohl noch „Der standhafte Prinz", „Dame Kobold" und „das laute Geheimniß" in der Griesschen oder Lembertschen Uebersetzung sehen; auch ist „Die Liebe im Eckhause" von Alexander Cosmar einem Calderonschen Motiv entlehnt. — Bleibende Stätte im deutschen Bühnenrepertoire scheint sich aus der Zahl der spanischen Autoren nur Moreto mit seiner „Donna Diana" in der die Grandezza und

pathetische Diction des Originals fein und getreu wiedergebenden Uebersetzung von West (Schreyvogel) errungen zu haben. Das Stück verdient diesen Vorzug. Der Gedanke selbst, daß man bei Stolz nur durch den Schein der Kälte Liebe erwecken kann, ist originell, die Ausführung wenigstens in ihren Grundzügen sehr geschickt arrangirt und die Steigerung der Empfindungen Donna Diana's sogar recht poetisch dargestellt. Freilich theilt es in mancher Hinsicht die allgemeinen Schwächen des spanischen Lustspiels. Man kann es ein ausgeführtes Rechenexempel nennen, denn das Thema wird auf zu abstracte Weise behandelt. Es hätte so nahe gelegen, die Kälte, die Don Cesar seiner Geliebten zur Schau trägt, wenigstens zum Theil als Ausfluß einer humoristisch-übermüthigen Natur darzustellen, ungefähr wie es bei Perin der Fall ist. Auch sollte Diana statt der Pedanterie einer ziemlich langweiligen Doctrin den Stolz und den Uebermuth einer freien, großen Seele den Bewerbungen ihrer Freier entgegenstellen. Julian Schmidt hat in der That ganz mit Recht den Wunsch ausgesprochen, es möge ein begabter moderner Autor einmal Alles aus dem Stücke entfernen, was unserer Zeit abgeschmackt erscheint und sich mit unseren Begriffen und Vorstellungen nicht mehr vereinen läßt. Es würde dann, da es sonst mit ebenso viel technischer Fertigkeit und theatralischem Verstande, als poetischem Gemüth gearbeitet ist, eine Art Musterlustspiel werden können. — Daß das Thema der Donna Diana zu vielfachen Variationen Veranlassung gegeben hat, ist von uns am passenden Orte erwähnt worden, zugleich mit

Rücksichtnahme auf das, wodurch sich die betreffenden deutschen und modernen Lustspiele vom alten spanischen Originale zu ihrem Vortheil unterscheiden.

Wir wenden uns zu den Engländern. Von William Shakespeare konnten wir oben bei Gelegenheit der Gottschedschen Periode noch gar nichts sagen, und in der That existirt dieser staunenswerthe Genius für uns Deutsche erst seit Lessings und Schröders Zeiten, ja was speciell seine Lustspiele anlangt, so sind sie noch viel später, als seine Dramen, auf unseren Bühnen erschienen. Es ist ein gewöhnlicher Fehler seiner Commentatoren, daß sie die Komödien des britischen Dichters ganz mit demselben Maßstabe messen, wie seine Dramen. Shakespeare als Tragiker beherrscht alle Bühnen der civilisirten Welt und gilt jedem Gebildeten als mustergiltiges Beispiel dessen, was die Gattung des Dramas in ihrer höchsten technischen Vollendung nicht sowohl, als in ihrer größtmöglichen ethischen Vertiefung zu leisten vermag. Seine Komödien werden dagegen nicht schlechthin als Idealbilder der ganzen Gattung heiterer Bühnenspiele, sondern höchstens als die charakteristischsten Repräsentanten einer nationalen Abart, der specifisch englischen, gelten können, deren eigenthümliche Vorzüge sie allerdings in außerordentlicher Fülle und Anschaulichkeit an sich tragen, deren Mängel und Einseitigkeiten sie aber auch nicht zu vermeiden wußten. Im Ganzen hat Gervinus recht geurtheilt, wenn er sagte, daß Shakespeare's Lustspiele bei weitem die unvollständigste Idee von seiner dichterischen Kraft gäben und im Allge-

meinen gewiß Niemand die Fläche seiner Komödien mit der Tiefe seiner Trauerspiele vertauschen wolle. Es wird Niemand abstreiten, daß Erstere meist auf der Basis einer Empfindungs- und moralischen Anschauungsweise ruhen, die gerade in ihren feinsten Bezügen nichts mehr mit der unserigen gemein hat. Wenn man das daraus erklären wollte, daß man sagte, der Geist Shakespeare'scher Zeit sei verschieden von dem Geiste der Zeit, in welcher wir leben, jene habe noch nicht die Humanität, die sittliche Reife und den Zartsinn der unserigen gehabt, so trifft man, wie wir glauben, nur halbwegs das Rechte. Am nächsten kommen wir wohl der Wahrheit, wenn wir die Gründe jener Erscheinung einfach darin finden, daß der Gedanke, in der Komödie idealisiren oder tendenziös verfahren zu wollen, Shakespeare so fern als möglich lag, und daß, wenn man ihm als Lustspieldichter die Absicht zutraut, er habe irgend ein sittliches Problem lösen mögen, man ihm Gewalt anthut und in seine Werke fremde Bestandtheile und Beziehungen hinein interpretirt. Vom kritischen Standpunkte aus ist zu sagen, daß in seinen Komödien Alles, das Größte wie das Kleinste, aus natürlichem Instinkt, aus genialer Eingebung da ist, während verstandesmäßige Combination, berechnendes Studium sich darin weniger offenbart. Deshalb bleibt an der Erfindung, welche meist Sache der Reflexion zu sein pflegt, in Shakespeare's Lustspielen fast immer Etwas auszusetzen; die Ausführung aber, worin das Genie des Dichters erst recht zu Tage tritt, ist stets die brillanteste. Sie sind die Bethätigungen einer aus vollem

Holze schneidenden, wunderbar reich begabten, doch noch nicht auf der obersten Stufe künstlerischer und ästhetischer Bildung stehenden Naturkraft. Um alle Aeußerungen derselben unserem Geschmack entsprechend zu machen, muß man so ziemlich den ganzen Shakespeare umkehren und Grund und Boden seiner Lustspiele vollkommen unterwühlen. Nicht anders haben es auch mehrere deutsche Bearbeiter derselben gemacht, doch freilich niemals zum Vortheile des Stücks, so z. B. Holbein mit der „bezähmten Widerspenstigen", die er in die deutsche Gegenwart versetzte. Dadurch ist mit einem Schlage Alles, was im Original naturwüchsig erscheint, in Rohheit und Unbildung verkehrt worden. Etwas glimpflicher verfuhr mit der genannten Komödie, sowie mit „Was ihr wollt", Deinhardstein während seines Wiener Directorats. Allerdings entfernte er aus beiden Lustspielen mehrere übergroße Derbheiten und unnütze Episoden, brachte auch Manches der Wahrscheinlichkeit und namentlich das Ende des ersteren durch Einfügen einzelner sinniger Züge unserem menschlichen Gefühle näher, dafür büßte aber auch der Anfang desselben, die Exposition, durch gekünsteltes Verdrehen der Motive ein gut Theil seines frischen, ursprünglichen Lebens, seiner Naturwüchsigkeit ein, wie denn auch, was das andere Stück anlangt, der ursprüngliche Plan und das Wesen des Ganzen doch allzufrei umgestaltet wurde, indem der Bearbeiter die zwei Gestalten Viola's und Sebastians in eine Rolle verschmolz, so daß beide Figuren als sogenannte Doppelrollen von einer Dame gegeben werden. Bei Weitem ängstlicher und pietätsvoller verfuhr

Holtei mit „Viel Lärm um Nichts" und der „Komödie der Irrungen", d. h. er ließ eben so ziemlich Alles stehen, wie es stand. Wir können das wirklich nur billigen; es ist von zwei Uebeln das kleinere. An die „lustigen Weiber von Windsor" hat sich, so viel wir wissen, auch noch keine willkürlich ummodelnde Hand gewagt. „Wie es Euch gefällt" und „Liebes Leid und Lust" werden jetzt kaum irgendwo gegeben, und die Einrichtungen des „Sommernachtstraumes", des „Sturms" und des „Wintermärchens" durch Tieck, Dingelstedt, Laube und Ed. Devrient beziehen sich meist auf die Inscenirung. Vom „Kaufmann von Venedig" hier zu sprechen, würde nicht lohnen, da die richtige Ansicht, daß dies Stück ursprünglich ein Lustspiel gewesen ist, nun einmal noch nicht Boden hat fassen können. — Was andere englische Autoren anlangt, so sind Schröders Bearbeitungen der Werke von Beaumont und Fletcher von uns schon früher erwähnt worden. Mit sehr geringen Ausnahmen sind sie von der Bühne der Gegenwart verschwunden, wogegen des großen Sheridans „Lästerschule" von Zeit zu Zeit immer noch einmal erscheint. Die deutsche Uebersetzung rührt von Leonhardi her und ist noch aus dem Jahre 1782. Einige Stücke von Sheridan Knowles, vor Allem „The Hunchback" (der Bucklige) und „The love chase" (die Liebesjagd, die Schule der Verliebten) sind von Susemihl und Carl Blum ins Deutsche übertragen worden. Die moderne englische Komödie, die in ihrer künstlerischen Ausbildung wenigstens noch um 50 Jahre

hinter der deutschen zurücksteht, bietet gar keinen würdigen Anlaß zu Verpflanzungen auf unsere Bühne.

Desto verschiedener ist der Fall mit den Franzosen. An die Spitze derselben stellen wir, wie billig, Molière, von dem sich auf unserem Repertoire vor Allem „Tartuffe“ und „Der Geizige“ (in Dingelstedtscher Bearbeitung) erhalten haben. Daß er für alle Zeiten einen Platz in der Weltliteratur beanspruchen kann, daß er den Classikern ersten Ranges beigezählt werden muß — wer wollte das leugnen? Strenggenommen aber darf man doch sagen, daß seine etwas schablonenhafte und gar zu abstracte, keinen Charakter in der Totalität seiner lebendigen Erscheinung durchdenkende Manier jetzt ebenso veraltet ist, wie die Manier aller der freilich viel kleineren Geister seiner Nation, die z. B. zu den Zeiten Gottscheds schon und ferner Lessings, Kotzebue's, Ifflands u. s. w. übersetzt wurden. — Das Haupt der modernen französischen Komödiendichter ist der vor Kurzem gestorbene Altmeister Eugène Scribe. Derselbe ist nicht nur auf die Bühne seines Vaterlandes, sondern auch auf die unserer Heimath von unberechenbarem Einfluß gewesen, und in welcher Hinsicht er wirklich als Muster aufgestellt zu werden verdient, soll später noch kurz gesagt werden. Hier sei vorerst nur registrirt, daß ebensowohl seine vielen Vaudevilles, wie auch seine historischen Lustspiele und die mit modernen Stoffen fast alle in deutscher Uebersetzung vorhanden sind. Wir wollen die deutschen Titel nur einiger dieser Stücke anführen und man wird schon über ihre

Menge erstaunen: „Ehrgeiz in der Küche", „Die junge Pathe", „Mein Mann geht aus", „Der Weg durchs Fenster" (in einer andern Uebertragung: „Eine Frau, die sich zum Fenster hinausstürzt"), „Drei Frauen auf einmal", „Der Kammerdiener", „Die Mäntel", „O Oskar!", „Der Liebhaber auf Borg", „Die Heirath aus Neigung", „Ihr Bild" — „Der Minister und der Seidenhändler", „Der Ehrgeizige", „Das Glas Wasser", „Der Sohn Cromwells", „Die Erzählungen der Königin von Navarra" — „Die Gönnerschaften", „Die Verläumdung", „Die heimliche Leidenschaft", „Fesseln", „Der Puff", „Der Damenkampf", „Feenhände", „Der selige Friedrich", „Die drei Maupins", „Schwärmereien der Liebe" u. s. w. Scribe hat in seinem Vaterlande wahrhaft tonangebend und bahnbrechend gewirkt und eine Schule von Lustspieldichtern begründet, aus der einzelne Glieder sich dem Meister ebenbürtig zur Seite gestellt haben. Wir nennen hier vor Allen den früh verstorbenen, trefflichen Bayard, dessen Stücke: „Alles durch die Frauen" (in anderer Uebertragung: „Die Gefangenen der Czarin"), „Er muß aufs Land", „Der kleine Richelieu", „Der Vicomte von Létorières", „Gänschen von Buchenau" u. s. w. ebenso gut von Scribe herrühren könnten.

Es ist hier natürlich nicht unsere Absicht und ebenso wenig eine Möglichkeit, sämmtliche aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte Lustspiele, selbst wenn wir nur auf diejenigen Rücksicht nehmen wollten, die in unserem Repertoire mehr als blos vorübergehende Erscheinungen waren, namentlich aufzuführen. Wir

müssen uns genügen lassen, die bekanntesten der Verfasser in rascher Folge, jedoch auch ohne Vollständigkeit, aufzuzählen wie folgt: Collin d'Harville, Désaugiers, Auvray, L. Gozlan, Souvestre, Sauvage, Lockroy, Melesville, Dumanoir, Vernon, de Wailly, Augier, Fournier, Mazères, Frau von Girardin, Sandeau, Lemoine, Decamberouse, Varin, Alex. Dumas, Barrère, Lorin, Marc Michel, Labiche, Sardou, O. Feuillet u. s. w. u. s. w. Die fleißigsten und gewandtesten deutschen Uebersetzer sind dagegen etwa Folgende — in Parenthese wollen wir gleich allemal einige der beliebtesten von ihnen übertragenen Stücke beifügen —: Lembert (der Mentor, der Ehrgeiz in der Küche); Cosmar (das Glas Wasser); Börnstein (Reich an Liebe, Drei Könige und drei Damen, Mein Mann geht aus, Eine Frau, die sich zum Fenster hinausstürzt); Herrmann (Alles durch die Frauen, Der Allerweltspathe, Ein bengalischer Tiger, Ein Neugroschen); Friedrich (Die Blutrache, Die Gefangenen der Czarin, Gänschen von Buchenau, Die weibliche Schildwache, Guten Morgen, Herr Fischer!, Der Weg durchs Fenster, Helene von Seiglière); Schrader (Dr. Robin); Bahn (Man sucht einen Erzieher, Buch III, Cap. I.); Koch (Die junge Pathe); Schlivian (Ein vergifteter Gemeinderath, Mein Glücksstern, Frauenpolitik); Denecke (Mein Doppelgänger, Eine brillante Verlegenheit); Hiltl (Ein prächtiger alter Knabe, Ein Zündhölzchen zwischen zwei Feuern); Julius (Wie zwei Tropfen Wasser, Alle Mittel gelten); Winterfeldt (Ich speise bei meiner Mutter, Wenn Frauen weinen); Emil Neumann (Der Lebensretter, Der

Frauen wahre Stärke, Edle Dreistigkeit) u. s. w. u. s. w. Als Uebersetzer und Bearbeiter französischer Stoffe konnten wir zudem schon früher nennen: Angely, Th. Hell, C. Blum, Töpfer, L. Schneider, Bauernfeld u. v. A. Daß hunderte von diesen Stücken besser unübersetzt geblieben wären, theils wegen ihrer völligen Werthlosigkeit, theils wegen ihres gar zu specifisch-französischen leichtfertigen, ja selbst unsittlichen Inhalts, theils auch deswegen, weil sie im deutschen Repertoire einen zu breiten Raum einnahmen und einheimischen Producten das Dasein verkümmerten — wer stimmte dem nicht bei? — Die deutsche Uebersetzungswuth ohne Maß und Ziel, und ohne Auswahl, Tact, Ernst und bestimmte Tendenz ist eines der längsten und schmerzvollsten Kapitel in unserer Bühnengeschichte. Doch aber werden wir mit dem Urtheile, das wir im Schlußwort über die besten der französischen d. h. Scribeschen Lustspiele zu fällen haben, vor der Ansicht aller Gebildeten bestehen können. Hier nur noch Zweierlei: es war gewiß dem deutschen Geschmack angepaßt, wenn aus den französischen Vaudevilles die eingestreuten, oft ganz unerwartet kommenden Chansons bei der Uebertragung ins Deutsche entfernt und der prosaische Dialog an Stelle des Gesangs gesetzt wurde. Das Hin- und Herschwanken zwischen Reden und Singen erscheint unseren Begriffen als Styllosigkeit. Was aber endlich die neumodischen Proverbes anlangt, so wünschten wir sie wegen ihres geringen, wenn schon gebildeten und zierlichen Inhalts nicht sowohl für die öffentliche Bühne

übersetzt zu sehen, als wir unsere Dramatiker zu einem genauen Studium dieser Sächelchen anhalten möchten, damit sie aus ihrer äußeren Vollendung Nutzen für ihre Technik zögen. Nur wenn wir Meister in der Form werden, können wir hoffen, auch den Stoff zu bewältigen.

Schlußbetrachtung.

Wir stehen nunmehr am Ende unserer Untersuchungen, insoweit dieselben den historischen Gang, welchen bei uns in Deutschland das Lustspiel nahm, darlegen sollten, und der allgemeine Eindruck, den der Verlauf der von uns wenigstens im Umriß gezeichneten Geschichte desselben im Leser zurückgelassen haben wird, dürfte sich in die Worte zusammenfassen: Die deutsche Komödie hat, obgleich sie, wie wir Anfangs bemerkten, nachweisbar die jüngste aller Dichtungsarten ist, dennoch bereits eine ziemlich reiche Entwickelung hinter sich, und die Production in seinem Bereiche war stets eine verhältnißmäßig sehr fleißige und bedeutende in quantitativer Hinsicht. Eine andere Frage freilich ist die nach der Begabung derjenigen, die im Gebiete des deutschen Lustspiels bisher thätig gewesen sind, und da macht sich denn die sonderbare Erscheinung bemerkbar, daß im Grunde immer nur sehr wenige unserer Poeten ersten und zweiten Ranges sich in der Komödie versucht haben, daß dieselbe stets der eigentliche Tummelplatz von Talenten inferioris ordinis gewesen ist und daß sie jetzt eben auch wieder,

wie nicht minder schon in der Vergangenheit, noch ausschließlicher in den Händen von Fabrikarbeitern sich befindet, als das Drama. Doch sind wir wohl im Rechte, wenn wir hieraus nicht auf eine mangelnde Befähigung jener Dichter von hervorragenderem Werth für humoristische Gestaltung schließen, sondern vielmehr auf eine ungerechtfertigte Geringschätzung des Lustspiels und ein Verkennen seiner künstlerischen Bedeutung. In Uebereinstimmung hiermit steht leider auch die Erfahrung, daß in literarhistorischen Werken dem Lustspiele bisher immer nur sehr wenig oder kein Raum gegönnt worden ist, und daß man dasselbe wohl gar für ein außerhalb der Poesie stehendes Erzeugniß betrachtet hat, welches dem Handwerk angehöre und allein auf Befriedigung eines untergeordneten Bedürfnisses, der Lachlust, berechnet sei.

Wie wenig wir mit allen jenen Verächtern des Lustspiels harmoniren, brauchen wir nicht erst zu sagen, da das vorliegende Buch dafür genügenden Beweis liefert. In der That achten wir die Komödie nicht um einen Deut geringer, als die Tragödie, und meinen, es gehöre eine gleich große künstlerische Begabung und ein in demselben hohen Maße entwickelter Sinn für das ästhetisch Schöne und poetisch Wahre dazu, um ein gutes, ein ächtes Lustspiel zu dichten, als man vom Tragiker zu fordern berechtigt ist. Und ebenso sind wir der Ansicht, daß die Literarhistoriker nicht erst warten sollten, bis die Dichter, die sich durch anderweitige Productionen schon einen Platz in der Geschichte der Poesie erworben haben, zufällig auch einmal

auf den Gedanken kommen, ein Lustspiel zu schreiben, um dann demselben auch ihre Aufmerksamkeit zu schenken und in den literarhistorischen Compendien seiner Erwähnung zu thun; sondern wir denken, es sei vorerst Pflicht der Kritik, dem Lustspiele mehr Rechte und Würden zu gönnen, als bisher, um dann sicher erwarten zu dürfen, daß auch die hervorragendsten der productiven Geister sich öfter demselben zuwenden und so ganz von selbst die Thätigkeit und die Erfolge der Dii inferioris ordinis beschränken werden. Von solchem Standpunkt aus schrieben wir unser Buch, dessen Schlußstein nun noch der kurzgefaßte Versuch einer Theorie des Lustspiels im Allgemeinen bilden soll.

Das Lustspiel hat sich je nach den Nationalitäten, von denen es gepflegt wurde, in verschiedenen Formen entwickelt und namentlich können wir zwei große Gruppen oder Gattungen desselben unterscheiden: das Charakterstück, sowie das Intriguenstück. Jenes ist bei den Engländern und Italienern, dieses bei den Spaniern und Franzosen herrschend geworden, während das deutsche Lustspiel sich ausschließlich weder nach der einen, noch der anderen Seite hingeneigt hat, sondern vielmehr von unseren Dichtern beide Arten angebaut und in beiden Hinsichten fremde Muster nachgeahmt worden sind. Das Ideal eines Lustspiels in theoretischem Sinne liegt zweifelsohne mitten inne, wogegen jene zwei verschiedenen Gattungen der Komödie an Unvollkommenheiten im Principe leiden. Denn die der Engländer und Italiener legt in ihrem Streben nach Vor=

führung von möglichst vielen originellen Gestalten zu wenig Werth auf Intrigue und Situationsmalerei, die der Spanier und Franzosen aber — mit fast alleiniger Ausnahme der besten und gelungensten Werke Scribe's — vernachlässigt über den künstlichen Schematismus der Handlung die lebendige Charakteristik seiner Figuren. Dort fehlt zwar nicht diese lebendige Charakteristik, es fehlt jedoch spannende Verwickelung, Zusammenhang und Oekonomie in der Bearbeitung des Stoffes; hier dagegen ist die Behandlung eine zu maschinenmäßige, abstracte und die Zeichnung der Gestalten eine nur nach der Schablone zugeschnittene. Wir sehen immer blos Variationen über ein bestimmtes Charakterthema, die Figuren erscheinen, ohne individuelle Ausprägung, eine der anderen wie Geschwister ähnlich. — Es war ein Fehler unserer deutschen Komödienschreiber, daß sie Shakespeare, Beaumont und Fletcher, Sheridan, Gozzi, Goldoni und Federici, ferner Calderon, Moreto, Molière und Scribe — diesen nämlich auch in seinen weniger gelungenen Werken — sowie noch viele Andere allzusehr auf sich einwirken ließen, und, von den verschiedensten Seiten beeinflußt, die Ausbildung eines nationaldeutschen Lustspiels, wie es z. B. Lessing in seiner „Minna von Barnhelm" anstrebte, unmöglich machten. Die deutsche Bühne hat im Bereich der Komödie in der That nie etwas gehabt, was in höherem Sinn so national gewesen wäre, wie die Masken bei den Italienern, die Mantel- und Degenstücke bei den Spaniern, die Vaudevilles bei den Franzosen und die eigentlichen Charakterspiele bei den Engländern.

Die Schöpfung eines nationalen Lustspieles in Deutschland gehört sonach noch zu den Aufgaben, welche zu lösen eine Pflicht der Zukunft ist; wir in der Gegenwart aber sollen uns wenigstens klar zu werden suchen über den Weg, den diese Schöpfung einst zu nehmen haben wird.

Das Ideal eines Lustspiels — sagten wir oben — liegt mitten inne, d. h. in Mitten der einseitig ausgebildeten Species des Charakterstücks und der nicht minder einseitig ausgebildeten Species des Intriguenstücks. Dies Ideal nun würde sonder Zweifel auch unserem nationalen Geschmack in poetischen Dingen das vollständigste Genüge thun, weshalb denn also das Streben nach einem ächt und specifisch deutschen Lustspiel zusammenfallen kann und muß mit dem Streben nach Erreichung dieses Ideals. Denn die Intrigue als ein die Charaktere und ihre Lebensäußerung vollständig absorbirendes dramatisches Element ist die Seele nur der spanischen und französischen Komödie, und sie bleibe es auch fernerhin. Wir Deutsche brauchen es uns nicht als Mangel anzurechnen, daß wir in Entwurf und Leitung einer Intrigue den Spaniern und Franzosen an Witz und Pfiffigkeit nachstehen, da auf dem Felde der Intrigue wir nun einmal nie Original gewesen sind. Unsere Originalität sitzt im Herzen, und es kommt darauf an, diese aus ihrem träumerischen Idealismus zu erwecken, ihr den einfachen Verstand der Dinge und des praktischen Lebens an die Seite zu setzen. Solchem Ziele diene der deutsche Lustspieldichter, indem er danach strebe, durch wahre

Darstellung menschlicher Charaktere in ihren Vorzügen und freundlichen Seiten, wie in ihren Schwächen, ihren Irrthümern und Lächerlichkeiten das wirkliche Leben im Brennspiegel des Humors aufzufangen. Aus diesem Streben nur kann sich ein deutsches Originallustspiel entwickeln, welches also zunächst, ja sogar vorwiegend auch ein sogenanntes Charakterstück sein müßte. Doch damit es dasselbe nicht im extremen und einseitigen Sinne werde, muß der Dichter sich hüten, die Charakteristik in der Art, wie es Engländer und Italiener gethan haben, zur alleinigen Hauptsache zu machen, vielmehr muß er neben der Vollständigkeit, Schärfe und Tiefe der Gestaltenzeichnung, die sich nicht blos, wie das so häufig der Fall, mit Skizzen und Umrissen begnügt, auch noch einen anderen Factor für fast ebenso berechtigt anerkennen, das ist das Augenmerk auf Fülle des Inhalts, auf Vorhandensein einer wirklichen Verwickelung und auf Herbeiführung einer überraschenden und doch naturgemäßen Lösung des Knotens. Daraus, daß unsere Komödiendichter fast immer Eines über das Andere zu sehr vernachlässigten, oder Beides mit zu wenig Energie anstrebten und die Sache im Ganzen zu leicht nahmen, erklärt sich der Umstand, daß es bei uns zwar ungemein viele Lustspiele giebt, aber nur eine geringe Zahl solcher, die wirklich künstlerische Bedeutung besitzen; während Derjenige, welcher behaupten kann, jenes Beides bisher am gleichmäßigsten bedacht zu haben und so dem Ideale des Lustspiels am nächsten, wenn auch noch nicht ganz nahe, gekommen zu sein, leider kein unserer Nation Angehöriger ist,

sondern Eugène Scribe, natürlich nur in einigen seiner besten und vollendetsten, am wenigsten specifisch französisch gefärbten, darum aber auch für Alle und Jeden in gewissem Bezug mustergültigen Stücken. — Uebrigens ist, um das hier beiläufig zu erwähnen, die von uns gerügte Unselbständigkeit unserer Komödienschreiber mit der Charakterlosigkeit unseres staatlichen und gesellschaftlichen Lebens so eng verwandt, daß, wenn eine frische, nicht forcirte, nicht absichtlich nachgeahmte Lustspielliteratur bei uns in freiem Wachsthum sich entwickelt, wir zugleich überzeugt sein dürfen, unsere nationalen Zustände im Allgemeinen seien auf dem Wege der Genesung.

Wir hätten noch so mancherlei auf dem Herzen, doch fühlen wir, daß wir endlich zum Schluß kommen und uns kurz fassen müssen; wir wollen deshalb nur noch Einiges in näheren Betracht ziehen, z. B. den Geist der Heiterkeit, welcher im Lustspiele durchgängig herrschend sein soll. Der Name Lustspiel bezeichnet schon selber den Eindruck, den dasselbe ohne Rücksicht auf nationale Unterschiede in uns hervorrufen muß, will es seinen Namen eben mit Recht führen. Es ist ein Spiel dichterischer Phantasie, das im Hörer Lust erwecken soll, d. h. natürlich eine Lustempfindung in edlem, ästhetischem Sinne. Die Stimmung, welche eine Komödie im Zuschauer zu erregen und zurückzulassen hat, muß eine durchaus angenehme, harmlose und behagliche sein; nichts darf unsere gute Laune stören, nichts unseren Abscheu oder Widerwillen, sei es in künstlerischer oder in moralischer Beziehung hervorrufen, nichts endlich

Schmerz oder Wehmuth in uns aufkommen lassen. „Das Lustspiel darf sich daher — wie schon der alte Ernst von Steigentesch zu bedenken gab, in Worten, die wir nicht umhin konnten, diesem Buche als Motto vorzusetzen — nie von dem Zwecke entfernen, die heitere Seite des Lebens darzustellen. Die Personen, die in ihm auftreten, müssen fröhlich erscheinen und verschwinden, selbst die finsteren Bilder des Lebens müssen so gestellt werden, daß sie einen heiteren Eindruck machen. Der Lustspieldichter muß alle trüben Farben aus seiner Darstellung verbannen, die höchstens nur wie Schatten in einem Gemälde eingelegt werden dürfen. Jede Rührung, die eine Thräne erpreßt, muß dem Lustspiele fremd bleiben." Wir unterschreiben diese Aussprüche Steigentesch's aus Herzensgrunde; sie treffen den Nagel auf den Kopf und enthalten die bündigste Theore des Lustspiels, welche man sich denken kann. Daß das einst in Flor bestandene „weinerliche" Lustspiel eine Mißgeburt, ein Zwitterding sei, liegt ja schon in der contradictio in adjecto, die der Name enthält. Doch so, wie mit der Rührung, die das Lustspiel vermeiden soll, verhält es sich auch mit dem moralischen Aerger, dem sittlichen Widerwillen: auch er stört die gute Laune und benimmt uns die Heiterkeit. So ist es denn sehr falsch, wenn das Lustspiel nur die Unvollkommenheiten, Schwächen, Verkehrtheiten und Fehler der Menschen darstellen will. Dieselben sind niemals an und für sich und ihrem eigenen Wesen nach komisch, sondern höchstens in ihrer Erscheinungsform und in ihrem Zusammenstoß mit besseren Elementen. Noch viel

weniger wäre eine solche Ausstellung und Sammlung von Narren, Lumpen und Schelmen künstlerisch und poetisch zu nennen. Allerdings sollen sie von dem Gebiet, das das Lustspiel sein nennt, nicht gänzlich ausgeschlossen sein, denn es giebt deren im Leben, und was im Leben existirt, hat auch im Reiche der Kunst ein gewisses Recht wenigstens; aber sie sollen niemals allein und für sich bestehen, sondern erfreulichere, gesunde und tüchtige Charaktere müssen ihre Gegenstücke bilden, und sie dürfen am Ende nicht Sieger sein und triumphiren, sondern sie müssen moralisch vernichtet werden im Bewußtsein des Besseren. Das Laster und die Verkehrtheit auszulachen, kann möglicher Weise einem gesunden Sinn nicht verargt werden, wenn man sie nur unschädlich zu machen versteht. Im wirklichen Leben ist das freilich seltener der Fall, aber es darf Niemand, der mit künstlerischer Production sich befaßt, vergessen, daß eine jede künstleriche Production, und also auch die Komödie, auf realem Grund und Boden zwar, doch eine ideale Welt auferbauen muß, welche nicht blos ein Duplicat, ein Abklatsch der Wirklichkeit sein darf — zu was wäre sie dann am Ende wohl da? — sondern welche, ästhetisch wie moralisch betrachtet, auf einer Stufe der Vollkommenheit steht, die das ewige und schönste Vorrecht der Kunst vor dem Leben ist.

Wir kommen nochmals auf jene oben citirte Stelle aus Steigentesch's Schriften zurück. „Das Lustspiel, heißt es einige Zeilen vorher, besteht durch sich selbst; das Ohr wird nicht durch den Lärm der Schlacht betäubt, das Auge nicht durch

den Pomp vergangener Jahrhunderte bestochen. Wir finden Menschen aus der Welt, in der wir leben auf der Bühne. Nichts ist uns hier fremd, denn es ist ein Gemälde unserer Zeit." Der Autor, welcher so sprach, hat gewiß selbst nicht beabsichtigt, mit diesen Worten nur die Gegenwart allemal als den Kreis gelten zu lassen, aus dem der Lustspieldichter seine Stoffe und Gestalten nehmen könne. Die Berechtigung einer historischen Komödie ist sicherlich ebensowenig in Zweifel zu ziehen, als die Existenz derselben nicht geleugnet werden kann. So viel aber steht fest, daß das geschichtliche Lustspiel stets eine viel seltenere Erscheinung blieb und bleiben wird, als das geschichtliche Drama, schon weil die uns bekannt gewordenen Ereignisse der Vergangenheit, als die weitaus bedeutsamsten und ernstesten Bestandtheile des historischen Inhalts dieser Vergangenheit, vorwiegend auch eine ernste, tragische Behandlung fordern und die humoristische, heitere ihrem Wesen nach ausschließen, dann aber auch, weil die Schilderung einer bestimmten Zeitepoche im Drama sich mehr nur in großen, allgemeinen Zügen halten kann, während die Komödie viel schwerer herzustellendes Detail der Beobachtungen und Schilderungen in Anspruch nimmt. Der Hauptsache nach wird also der Lustspieldichter doch immer ein „Gemälde seiner Zeit" zu geben haben, in dem, wie Steigentesch sehr richtig bemerkt, uns „nichts fremd" sein darf. Wir kommen hier auf das Gesetz der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Stoffe, welches in keinem Lustspiel außer Acht gesetzt werden sollte. Wenn es sich um ein

Leben der Vergangenheit handelt, so ertragen wir irgend etwas der Wahrscheinlichkeit Widersprechendes noch weit eher, als da, wo es die Porträtirung des wirklichen, modernen Lebens gilt. Da stören uns sogar an und für sich unerhebliche Kleinigkeiten und Einzelheiten, die mit unseren heutigen Zuständen und Verhältnissen nicht vereinbar sind, und manches im Grunde gar nicht üble Lustspiel scheiterte schon daran, daß die alte Klage: Möglich, aber nicht wahrscheinlich — der auch wir in unserem Buche oft genug Worte leihen mußten — uns den Genuß verbitterte. Was der Komödiendichter darstellt als in der Gegenwart sich ereignend, das muß in der That glaublich sein und jeden Tag, an jedem Orte unter uns oder mit uns passiren können; einer Handlung, die nur aus solchen Elementen besteht, tragen wir unsere volle Theilnahme entgegen und haben für sie das rechte Verständniß, während wir andrerseits kalt bleiben und mit dem Unwahren und Unbegreiflichen nicht sympathisiren mögen. Es muß aber auch Alles im Stoff nicht blos möglich und glaubhaft, sondern in der weiteren Folge und Verwickelung nothwendig erscheinen. Wir lassen Zufälle auf dem Theater nicht gelten, es sei denn, daß gerade auf die Natur des Zufalls eine Wirkung berechnet wäre, und dann würden sie doch immer nur selten vorkommen dürfen. Eine Aneinanderreihung von Zufällen ist das Unnatürlichste, was es geben kann. Das Leben selbst weiß von Zufällen nichts, und was dem Leben nicht eigen ist, darf es auch viel weniger dem Kunstwerke sein.

Wir sprechen endlich von der Komik eines Lustspiels, und

worin dieselbe eigentlich gelegen sein müsse? Der Stoff selber muß das komische Element bergen — das ist das Höchste, wonach der Komödiendichter zu streben hat. Die sogenannte Situationskomik, d. h. eine Komik, welche nur den Situationen des Stücks eigen ist, nicht aber der Handlung, welche sich in diesen Situationen entwickelt, nicht den Charakteren, welche in ihrer verschiedenartigen Gruppirung diese Situationen bilden, kann es zwar auch zu ganz beträchtlichen Effecten bringen, wie das ja hunderte unserer Lustspiele noch täglich darzuthun vermögen — von höherer, wahrhaft künstlerischer Bedeutung einer Komödie aber wird nur da die Rede sein können, wo der komische Gehalt im tiefsten Inneren der geschilderten Thatsachen und vorgeführten Gestalten selber liegt, nicht blos äußerlich in deren scenischer Entfaltung.

Ende.

Leipzig
Druck von Giesecke & Devrient.

F. Brandenburger, Lbg.